

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

مديرية التربية لولاية تيارت

ثانوية أبي شارب الناصر/بالسوقر



من اقتراح و إعداد و جمع و ترتيب الأستاذ: مصطفى بن الحاج

تحت إشراف السيد مفتش التربية و التكوين :

محمد بلحاج

السنة الدراسية 2005/2006

بسم الله الرحمن الرحيم

و الصلاة و السلام على خير خلق الله محمد و على آله و صحبه أجمعين

المقدمة:

لكل لغة و لكل أدب مصطلحاته العلمية و النقدية التي كثيرا ما تصادف المتلقي و تعترض طريقه و لذا بات من الضروري سيطرته عليها و تمكنه من ناصيتها لأنها مفاتيح تلك اللغة و ذاك الأدب .

و لقد وردت إلينا في منهاج السنة الأولى جذع مشترك بعض الموضوعات النقدية أو البلاغية اشتكى بعض الأساتذة من عدم معرفتهم الكاملة لها أو من ندرة المراجع للتعرف على تفاصيلها و دقائقها فارتأى الأستاذ : مصطفى بن الحاج من ثانوية بوشارب الناصر بالسوقر تحت إشراف السيد مفتش التربية و التكوين لمادة اللغة العربية و آدابها السيد : محمد بلحاج- جمع هذه المصطلحات و تعريفاتها من مختلف الكتب و المجالات و البحوث الأدبية و النقدية لتوضع بين يدي المتلقي في شكل دليل منهجي يمكنه من التعامل معها و التحكم فيها .

وإذا كان من فضل لنا فهو فضل الجمع و الترتيب رجاء لوقت المربي و مد يد العون له .

والله تعالى هو المستعان و من وراء القصد

مقدمة حول دواعي الإصلا ح

تعليمية النص الأدبي وأثرها في الفهم والتذوق

هناك شعور عام في الأقطار العربية عامة والجزائر خاصة، بأن طرق التعليم السائدة الآن لم تعد قادرة على مواجهة متغيرات العصر، والإيفاء بصورة كاملة بجميع الحاجات التعليمية للمتعلّمين، وأن الضرورة باتت تقضي بتعديلها أو استبدالها.

لقد تعرضت هذه الأمة وهذا البلد إلى ظروف قاسية، وعاد الإنسان منا إلى نفسه يؤنبها تارة ويشتمها أخرى، وظللنا نبحث في ذاتنا وفي مؤسساتنا عن الأسباب، وتوجه معظم الناس إلى أكثر المؤسسات علاقة بصناعة الإنسان، وهي التربية، وظهرت أصوات بعد كل أزمة أو محنة نواجهها تطالب بإعادة النظر في منهجنا التربوي، وفي قيمنا. ومنذ مدة ليست بالبعيدة كثر الحديث عن قضايا تمس التربية والمدرسة في بلدنا؛ الأمر الذي جعل الكثيرين يكتبون في صفحات الجرائد والمجلات ويناقشون في ندوات وملتقيات مختلف القضايا التي تهم منهجنا التربوي في الحقول التعليمية بكل أطوارها، وجاء هذا الموضوع لي طرح نقطة حساسة ومهمة، وجب تعديلها، وإعادة النظر في مقاييس تدريسها، إلا وهي تعليمية الأدب والنص الأدبي، باعتبار أن النص الأدبي حاضر في جميع الأطوار التعليمية، وأن الضعف الذي شمل مراحل التعليم ككل شمل النص الأدبي.

إن النظام التربوي بصفة عامة، وتدرّيس الأدب والنص الأدبي بصفة خاصة، يحتاجان إلى إعادة النظر؛ وذلك للمتغيرات المتعددة في العالم المعاصر، والتي أدت إلى انقلاب يكاد يكون تاماً في طرائق معالجة النصوص الأدبية، تصب كلها في بوتقة واحدة هي "كيف نفهم النص الأدبي؟ كيف نحلّله؟ كيف نقرأه ظاهراً وباطناً؟ وكيف — من خلال هذا التحليل — نصل إلى اللذة ونحقق مهارات التذوق والفهم" الأمر الذي جعل المهتمين بالآثار الأدبية يقبلون على البحث من مداخل جديدة، بغية تحليل وفهم وتذوق النصوص الأدبية.

ولعل من أهم الدراسات الجديدة التي تناولت النص من زوايا متعددة، ووقفت على خصائصه، بحوث البنيوية والأسلوبية والألسنية والسيمائية، وكلها نظرات فلسفية في النقد الأدبي أدت إلى ظهور أشكال وإجراءات مختلفة في تحليل وفهم وتذوق النصوص.

مع هذا التطور الهائل وهذا الانقلاب الخطير في مجال دراسة النصوص الأدبية، نجد مدارسنا التعليمية بجميع أطوارها ترسّفت تحت وطأة تلك الدراسات والتحليلات العقيمة، إن لم نقل المملة، خاصة في مرحلة التعليم الثانوي؛ الأمر الذي يحدث قطيعة بين النص وتفاعل التلميذ معه، فيصبح بالتالي دائم النفور من هذه المادة، وينعدم الفهم والتذوق الجمالي للنصوص الأدبية لديه.

وتقف وراء إعاقه تلاميذ الطور الثانوي عن فهم وتذوق النص الأدبي عوامل وأسباب نجملها فيما يلي:

1— الطريقة المتبعة في تحليل النصوص وعدم وعي دارسي النص بالهارات اللازمة لتحليلها شكلاً ومضموناً فجوهر المشكلة ماثل في ذلك الركام التقليدي التعليمي الذي صار عليه المعلمون والتلاميذ في ممارسة القراءة وتحليل النصوص، من منظور يعتمد على شرح الكلمات التي لا توصل التلميذ إلى المعنى الحقيقي للنص والفهم الصحيح له؛ إذ لا يتجاوز التلميذ هذا المستوى (التعرف على الكلمات وتطبيقها على النص) وبهذا يكون فهمه مفككاً، فلا تنشط لديه عمليات الفهم على الكلية، ويزداد تربيته وحركات الرجوع لديه فتكون قراءته بطيئة، لأنه في كل وقت يعود إلى الكلمات للتثبت منها وتمثلها جملة (شكلاً) وتفصيلاً (تهدجاً). وبذلك لا يعطي الجمل، ولا الأفكار ولا السياقات حقها، فتعطل عمليات فهمه؛ لأن الأساس تعرف الكلمات وحفظها، في حين لو ركز التلميذ على الجمل والفهم والمعنى لاستطاع بذلك أن ينمي قدرته على التحليل كما ينمي مهارات التدقيق لديه، فالقارئ الجيد لا يشغل بالكلمات في ذاتها، لأنها مجرد ناقلات أو معابر أو هي منافذ من خلالها يرى القارئ المعنى.

كما اعتمدت الطريقة على التعريف بأصحاب النصوص وشرح الأفكار (وهو عبارة عن نثر للأبيات الشعرية وإعادة الصياغة للنص النثري)، ثم تحديد الغرض الأساسي للنص (أي تبيان جنسه) ثم دراسة الأفكار (وذلك من حيث الطبيعة، والسهولة، والصعوبة، والعمق والسطحية، والتسلسل والتفكك)، ثم دراسة العاطفة من حيث الصدق وعدمه، والتي أصبحت دراستها مثار سخرية في تدريس النصوص. مثلها دراسة الأسلوب الذي يعمد فيه الأستاذ والتلاميذ إلى استخراج الأساليب الإنشائية والخبرية والصور البيانية والمحسنات البديعية مع دراسة الألفاظ والجمل والوزن والقافية ليصل الأستاذ بعد كل هذا إلى إبراز الأحكام والقيم المستمدة من النص والمتعلقة بالبيئة أو بصاحب النص(). كل ذلك من دون وعي بالظاهرة اللغوية المكتوبة، لتقرأ في شكلها الذي هو حصاد تفاعلات لغوية وعقلية كثيرة متشابكة لا تكشف عنه تلك الدراسات العقيمة التي تعتمد على تقزيم النص الأدبي وتمزيقه وإخضاعه لطريقة واحدة جاهزة وروتينية في التحليل، حتى أصبحت كل النصوص في ظلها متشابهة من حيث التحليل وإطلاق الأحكام.

إلى جانب هذه الخطوات المتبعة في تدريس النصوص هناك شيء آخر يؤكد لنا عقم هذا المنهج المليء بالمثالب؛ إذ ليس مسموحاً في دراسة النصوص ممارسة النحو، وليست النصوص موجودة إلا في الكتب المقررة، كما أنه ليس متاحاً أثناء دراسة النصوص استخدام كل عمليات اللغة، والمتاح فقط الوعي بالشروح المصنوعة للنصوص من قبل واضعي الكتاب؛ الأمر الذي أدى إلى إحداث فجوة كبيرة بين التلميذ وتفاعله مع النص، لذا نراه ينفر من هذه المادة ويحس بالضجر والملل وهو يحلل نصاً أدبياً إلى درجة أنه قد ينعته وينعت الاختصاص بمختلف النعوت، منها: (الآداب للدواب) — أكرمكم الله —. فلا علاقة بينه وبين النصوص المدروسة، ولا تفاعل معها، فالחס الجمالي يكاد يكون منعماً في ظل تلك الطرق المتبعة في تدريس النص الأدبي في ثانوياتنا، مما يحول دون وصول التلميذ إلى مستوى فهم النص وتدقيقه. هذا المستوى الذي يعتبر من أهم الغايات التي يجب أن تتحقق حتى يتسنى للتلميذ بعد ذلك التفاعل مع النصوص والنظر إليها نظرة جمالية تثير فيه جملة من المشاعر والأحاسيس، لا نظرة واجبات مفروضة عليه.

2- ميول المتلقي ورغباته وخصائصه:

الميول والرغبات: إن مواقف التلاميذ السلبية تجاه الأدب عامة والنصوص الأدبية خاصة، مرده أساساً إلى عدم رغبة التلميذ في دراسة هذا التخصص والانتماء إليه، فجنده يعاني صراعاً داخلياً بين ما يتوق فعلاً لدراسته والتخصص فيه، وبين واقع دراسته. لذا نجده دائم النفور من مادة النصوص الأدبية التي ينظر إليها في بعض الأحيان نظرة ازدراء واحتقار، فيراها مبعثاً للملل والسأم، مما يؤدي ليس إلى اللاتفاعل بين التلميذ وبين ما يدرسه من نصوص فحسب، بل إلى الفشل في حياته الدراسية ككل.

لكن السؤال المطروح هو: ما هي الأسباب التي أدت إلى ذلك، وآلت بالتلميذ إلى هذا المصير؟

إن السبب الرئيسي — في رأبي — هو سوء التوجيه والطريقة المعمول بها في توجيه تلاميذنا إلى الفروع المختلفة؛ حيث نلاحظ تجاهلاً كبيراً لرغبات التلاميذ وميولاتهم وقدراتهم الحقيقية، إذ التلاميذ المتفوقون عادة يوجهون إلى فروع علمية حتى ولو كانت ميولاتهم ورغباتهم أدبية، والضعفاء من التلاميذ يوجهون إلى الفروع الأدبية التي لا يكن لها التلميذ أية رغبة، ولا يميل إليها حتى مجرد الميل. هذا إضافة إلى عزوف المسؤولين وذوي النفوذ عن توجيه أبنائهم نحو الفروع الأدبية، مقابل توجيه الضعفاء إلى هذه الفروع.

وهنا يأتي عامل آخر مهم، وهو غياب الموجه الواعي داخل الأسرة، وهما عادة الأبوان اللذان يفترض أن يكونا على دراية كبيرة بمستوى ولدهما وميوله وقدراته، وطبيعة المجالات التي يمكن أن ينبغ فيها، وتنمو من خلالها مواهبه وعطاءاته. ولهذا الغياب أسباب منها: الأمية لدى الأبوين، أو بساطة مستوى التعليم لديهما، وانشغالهما بموم الحياة اليومية، والصراعات داخل الأسرة وما ينشعب عنها من حالات التفكك والطلاق... وغير ذلك من الأسباب الكثيرة التي ليس من مجال هذه الدراسة تفصيلها.

ويتفرع عن ذلك عامل آخر وهو انقطاع الصلة بين البيت والمدرسة، وعدم التنسيق بينهما بشكل مستمر هادف، من شأنه أن يفجر طاقات التلميذ، ويضعه على الطريق الصحيح الذي يجمع بين العلم والمتعة والتذوق في تحصيله. حتى إن كثيراً من الآباء لا يكاد يعرف وجهة المدرسة إلا إذا دعي من قبلها لأخذ كشف نقاط ولده، أو عند الضرورة وال لزوم في بعض الأحيان.

فكيف والحالة هذه، نطالب أبناءنا التلاميذ بحب الأدب والنصوص الأدبية والتفاعل معها، وفهمها وتذوقها؟

خصائص القارئ: إن قراءة النص وفهمه وتذوقه مرتبط بالدرجة الأولى بالقارئ، وأهم الخصائص التي يتمتع بها، والتي تخول له قراءة النص وفهمه وتحليله، وهي الخصائص نفسها التي تميزه عن قارئ آخر. "ولا تعني القراءة هنا المعنى

الشرائع لها الوارد في مناهج التعليم والكتب المدرسية؛ أي إصدار الأصوات طبقاً لمخارج الحروف، ولكن القراءة هنا تعني الفهم، والنص هو موضوع الفهم. إذن قراءة النص تعادل نظرية المعرفة في الفلسفة التقليدية، تحديداً للعلاقة بين الذات والموضوع، فالقراءة هي الذات والنص هو الموضوع".(1).

وقراءة النص بمعنى فهمه تتضمن تفسيره وتأويله، فإذا استعصى الفهم المباشر ألحت الحاجة إلى الفهم اعتماداً على منطق اللغة أو توجه النص (السياق)، أو ضرورة الموقف، أو روح العصر، فإذا ما اصطدم التفسير بمنطق اللغة وقوي توجيه النص وفرضت ضرورة الموقف نفسها وعمت روح العصر ظهرت الحاجة إلى التأويل باعتباره إخراجاً للفظ من معناه "الحقيقي" إلى معنى "مجازي" لشبيهة أو قرينة. أما الشرح فإنه يتضمن كل ذلك: الفهم، التفسير، والتأويل وهذا يتطلب إمكانات وخصائص معينة وسمات ذاتية معينة يتميز بها القارئ وتسهم إلى حد كبير في نجاح عملية القراءة أو رداءتها.

إن القارئ (التلميذ) بخصائصه يسهم في تفسير النص عن طريق مرجعيته المعرفية، واتجاهاته ودافعيته نحوه، وما بين القراءة من فروق ثقافية ونفسية وانفعالية، وهذه كلها أمور يمكن تناولها فيما يلي:

— المرجعية، المعرفية لدى التلميذ:

إن الفهم والتذوق عند التلميذ أثناء دراسته نصاً معيناً لا يقوم إلا إذا سبقته معرفة معينة تكون هي المسؤولة عن التمييز بين جودة الفهم ورداءته، فالتلميذ الضعيف الذي يعاني فقراً معرفياً مفككاً وضحلاً يختلف في دراسته للنصوص عن آخر يتمتع بثراء معرفي ومعلومات جيدة متماسكة ومتسقة؛ وهذا يؤدي بالضرورة إلى اختلاف في مستوى الفهم والتذوق، وبهذا يكون الفشل في فهم التلاميذ للنصوص بسبب نقص تلك المعرفة أو انعدامها لدى القارئ.

ولهذا فإن القراءات الموسعة خارج إطار المدرسة تضيف للقارئ معرفة سابقة تساعد في القراءات التعليمية المركزة، وبالتالي الوصول إلى مرحلة الفهم والتذوق.

— العوامل النفسية والانفعالية:

"إن القارئ ليس ذهنًا فقط، وإنما هو وجدان كذلك، فله دافعية تؤثر في الفهم والتذوق، وله انتباه واهتمام يؤثران في الفهم"(4). فإذا ما قل اهتمام التلميذ وانتباهه لما بين يديه من نصوص لسبب من الأسباب (كعدم جدية الأستاذ مثلاً، أو إشاعة الفوضى داخل القسم، أو....)، فإن ذلك يؤثر في الفهم وفي مشاركة التلميذ الإيجابية واندماجه في عملية التحليل والدراسة.

وقد أثبتت البحوث أن التلاميذ الذين يقرؤون مواد مكتوبة تثيرهم، ويألفونها وتزجي من دافعيته ويتفاعلون معها، يفهمونها ويتذوقونها أكثر مما يفهمون ويتذوقون النصوص التي لا تثيرهم ولا تحفزهم.

— العوامل البيئية:

كثيراً ما يقرأ التلاميذ النصوص بشكل سطحي عابر، يكاد يقتصر على قراءة الكلمات والأفكار الأولية التي تدل عليها هذه الكلمات، دون أن ينفذوا بعمق على هذه المعاني وما توحى به من معاني ودلالات. وقد يرجع هذا إلى قصور في تفكيرهم أو عجز في ثروتهم اللغوية، أو ضعف عندهم في الخوض في تفصيلات ما قرؤوه، والتلاميذ في هذا مستويات مختلفة تتمثل في المستوى العقلي ثم الخبرات والمعارف السابقة، التي يرجع السبب الرئيسي فيها إلى الفروقات البيئية — خاصة منها الثقافية — بين التلاميذ. هذه الأخيرة التي بدورها تؤدي إلى اختلافات جوهرية في طريقة التفكير والتحليل والفهم بالدرجة الأولى، وتبدو هذه الفروقات خاصة في ثراء القاموس اللغوي لدى بعض التلاميذ وفقره لدى البعض الآخر. وهذا راجع إلى مستوى الأسرة الثقافي والاقتصادي والاجتماعي؛ فنجد مثلاً الفارق شاسع بين أسرة فيها الكتب والصحف والمجلات والراديو والتلفاز والكمبيوتر، وأخرى لم تستطع امتلاك إلا واحداً فقط من تلك المثرات الثقافية. ويظهر الفارق جلياً في أن التلميذ من الأسرة الأولى يستطيع أن يستغل الكثير من مخزونه العلمي والثقافي، ويتخيل أموراً كثيرة متعددة من مجرد قراءة كلمة مرت عليه من قراءاته في أسرته، في حين يقل هذا التخيل وذاك الاستنتاج عند أطفال البيئات المتوسطة ثقافياً واجتماعياً واقتصادياً. وربما يكون من المناسب أن تعبر الكلمات المدرسية وغيرها من مختلف المستويات الثقافية السائدة في البيئات الاجتماعية، حتى يجد التلاميذ من مختلف المستويات ذواتهم فيما يقرؤون.

وبهذا نخلص إلى أن لخصائص القارئ وميولاته ورغباته، الدور المهم في عملية الفهم والتذوق، والأثر الإيجابي في تحقيق التفاعل مع النصوص الأدبية. هذا إلى جانب عامل مهم آخر يساهم بقدر كبير في تحقيق هذا المستوى (الفهم والتذوق) لدى التلاميذ لأنه محور الدراسة وعمادها ألا وهو النص ذاته.

النص وخصائصه:

يعد النص مبنى لغوياً يتضمن رسالة أودع مضمونها في شكل خاص ذي نظم وعلاقات، وهو بهذا يعد قولاً مزدوجاً يجري على مستوى الشكل، كما يجري على مستوى المضمون، ولهذا فإن النص الأدبي من أكثر الجريات الثقافية تعقداً وتتضاعف فيه المشقة اللازمة لتحليله وفهمه، ومن ثمّ لتذوقه().

إن مصطلح النص غاية في الغموض والتشعب والتعقد، ويختلف معناه بحسب المنظور والموضوع الذي يتناوله، ولهذا فإن النصوص متعددة "فقد يكون النص أدبياً أو قانونياً أو تاريخياً أو دينياً وبالرغم من هذا التعدد فإن هناك قضية مشتركة تجمع بين هذه الأنواع كلها وهي قضية قراءة النص().

يشير مصطفى السعدني في كتابه "المدخل اللغوي في نقد الشعر" على أن النص أقوال أو كلمات مكتوبة، وهذا هو المتن وسلسلة بشرية نقلت تلك الأقوال، أو حررت تلك الكتابات وكل ما عدا القرآن والسنة، قطعي الوجود عن أصحابها، وظني الدلالة في الأغلب الأعم. وفي كل نص: عبارة وإشارة ودلالة واقتضاء، وهي طرق لفض ظاهر النص

للوصول إلى فحواه، ويظهر أن معنى أي نص ليس سوى معان متعددة، منها ما يجيء من العبارة، ومنه ما يكون من الإشارة، ومنه من الدلالة، ومنه ما يكون من الاقتضاء، وكل هذه المعاني تكون من مدلولات النص دليلاً وحجة على كل معنى منها().

وقد ينظر إلى النص من زاوية أخرى هي الأدبية وغير الأدبية، وكذلك من حيث علاقة النص بمؤلفه، وعلاقته بقارئه، ومن زاوية شكل النص، قرائي أم كتابي. ونجم عن هذا كله نظريات في استقبال النص، لا في إرساله، حيث يقوم القارئ وينهض ليعطي النص حقه من الدلالة التي قصدها كاتب النص، قدر الطاقة، القارئ هنا مطلوب منه أن يفسر النص وينتج إلى جانبه نصاً جديداً فيما يسمى بإنتاج الدلالة، أو النصوص الموازية، وهنا لابد من قارئ حصيف جاد بينه وبين النص علاقة حب وطيدة وعميقة حتى تأتية "لذة النص"().

من هنا فإن التعليم عندنا منصب على كتب ذات محتوى مطلوب استحضاره وفهمه، إلا أن الفهم قد يكون قطعي الدلالة، وهنا يأتي دور القراءة والقارئ وخصائصه، لتجعل من الصعب سهلاً ومن المعقد يسيراً للفهم.

ويمكن النظر على النص المكتوب على أنه ثلاثة أنواع: هي: النصوص الأدبية، النصوص غير الأدبية، ثم النصوص المتداخلة. على جانب هذه الأنواع هناك أيضاً تعدد المعاني التي تتميز بها النصوص وهي أيضاً ثلاثة: المعاني المنطقية (الإلزامية)، المعاني البيانية (الممتدة)، المعاني البديعية (معاني الحلية). وتتوزع في النصوص غير الأدبية وتتضاءل قيم المعاني البديعية والبيانية، وتكون هذه الأخيرة في أقصى قمتها في النصوص الأدبية، في حين تقل المعاني المنطقية، أما في النصوص المتداخلة المزيج بين هاتيه وتلك، فتعتمد توزيع المعاني على واقع تلك النصوص وظروفها.

فالنص إذن بتنوعه وتنوع معانيه في حركة دائمة من الانتقالات أو تبادل مواقع دائمة بين المعاني بأنواعها الثلاثة في داخل سياق النص وصولاً إلى المعنى الشامل الكلي وتفيد هذه النظرية في تحليل النصوص إلى تراكيبها ومعانيها الثلاثة المشار إليها، كما تعمل على تبسيط النص وتسهيله على القارئ، وهي تطلق أساساً من ثلاث نقاط أساسية هي:

أ — طبيعة المعرفة وأنواعها.

ب — تركيب النص الذي يتضمن نوع المعنى، ويعبر عن طبيعة المعرفة.

ج — خصائص القارئ المستهدف.

بعد هذا الطرح، فإن الملاحظ أن المنهج التربوي أهمل هذه الأمور (طبيعة المعرفة، أنواع المعاني، خصائص القارئ — التلميذ —)، وركز على جانب محدد منها هو جانب الكلمات أولاً ثم الجمل، أي عني بلجوانب الكمية على حساب الجوانب الكيفية. ولكي ينجح التلميذ في الوصول إلى فهم النص وتذوقه لابد من مزج هذه الأمور مع بعضها لتساهم كلها في تسهيل النص وتبسيطه وبالتالي تحليله. يضاف إليها الوعي الدقيق بالبنية العميقة للنصوص وسياقاتها وما فيها من نظم، كل ذلك مضموم إليه خصائص القارئ من مختلف الأطوار وفي مختلف الثقافات حتى نيسر عملية التواصل

بين التلميذ والمعرفة والنصوص. بهذا نضمن التحصيل الجيد لتلاميذنا خاصة إذا راعينا الاختلاف في المستويات القرائية للتلميذ، فيعمق الفهم، ويحصل التذوق، وبالتالي جودة تواصل التلميذ مع النصوص المدونة في كتبهم، ولا تتحقق هذه الأمور إلا إذا روعيت جوانب مهمة لصيقة بالنص الأدبي، وجب تحسينها أيضاً وإعادة النظر في طريقة تدريسها وتناولها، تأتي في عدة مستويات هي: مستوى المفردات والألفاظ، مستوى الجمل، ومستوى — مهم جداً — هو مستوى الفقرات والتنظيم. فهذه الأخيرة تعتبر أكثر الأمور تعقداً في النص الأدبي؛ وذلك على مستويين، مستوى الشكل، ومستوى التنظيم، هذا إضافة إلى أن النص بنيتان: بنية ظاهرة تفهم من خلال الألفاظ والجمل، وبنية عميقة تستهدف الدلالة وما قد يكون من اقتضاء. ويمكن إجمال هذه الأمور في ثلاثة وظائف:

1— البعد الجمالي للصورة الفنية: فاللغة قبل أن تكون ألفاظاً وعبارات هي صور وتعبيرات، أشكال ورموز، تتوجه إلى الخيال قبل أن تخاطب العقل، توحى بالمعاني من خلال طرق للتعبير تقوم على شتى أنواع المجاز والاستعارة والكنية والتشبيه، فالبعد الجمالي للغة يعطي للمعنى إمكانيات إيجابية أكثر مما يعطي البرهان وصورية الجدل.

2— المستوى الاشتباهي لمعاني الألفاظ: وذلك أن النص قد يحتوي على معنيين ليس فقط للمجاز والإيحاء بالمعنى، ولكن أيضاً للسلوك والتوجه العملي داعياً الأفراد والجماعات للفعل وتاركاً لهم حرية الاختيار في فهم عموم النص أو خصوصه، إطلاقه أو قيده. والنص بهذا المعنى إمكانية ذات وجهين ثم تأتي القراءة فتحدد هذا الوجه أو ذاك، والنص بلا قراءة إمكانية بلا تحقق

3— التوجه السلوكي نحو الأفراد والجماعات: وذلك أن النص هو اقتضاء فعل إيجاباً في صيغة الأمر "افعل" أو سلباً في صيغة النهي: لا تفعل". ومن ثم تنشأ الحاجة إلى عموم اللفظ وخصوصه، النص صورة بلا مضمون، روح بلا جسد. والقراءة هي التي تعطيه مضموناً وجسداً تجعله يضم هذا الفرد وهذه المجموعة، القراءة هي التي تحدد مضمون الخطاب وتشير إلى من يتوجه إليهم النص، كما أنها هي التي تحدد نمط السلوك قولاً وعملاً وفكراً ووجداناً.

إن القراءة في حقيقتها نشاط فكري لغوي مولّد للتباين منتج للاختلاف، فهي تتباين بطبيعتها عما تريد بيانه، وتختلف بذاتها عما تريد قراءته، وشرطها بل علة وجودها وتحقيقها أن تكون كذلك أي مختلفة عما تقرأ فيه، ولكن فاعلة في الوقت نفسه ومنتجة باختلافها واختلافها بالذات، والقراءة التي تزعم أنها ترمي إلى قراءة نفس ما قرأه مؤلف النص بحرفيته، لا مبرر لها أصلاً، إذ الأصل عندئذ يكون أولى منها، فلا تطابق في الأصل بين القارئ والمقروء، إذ النص يحتمل ذاته أكثر من قراءة مزهية، إذ كل قراءة في نص ما، هي خرق لألفاظه، وإزاحة لمعانيه

فالقراءة عملية تواصل واتصال بين القارئ والنص (الكاتب) يتبادل الطرفان فيها المعرفة والمعلومات. فالكاتب يوفر للقارئ الكلمات والجمل والفقرات التي تعبر عن مضمون الموضوع الذي يطرقه متأثراً في ذلك بخبراته وتجاربه الشخصية، ليترك من ذلك كله بصماته مع القارئ وتأثيره عليه متأثراً كل منهما بمعرفته اللغوية واتجاهاته الفردية

وأفكاره الخاصة، ويتحمل كل منهما وإلى حد ما المسؤولية في تحديد المعاني فيشكلان معاً أو يوجهان نوع الأفكار التي تدل عليها الكلمات وتوحي بها.

لقد كتب آيزر كتابين يتحدث فيهما عن فلسفته تجاه القراءة هنا "القارئ الضمني"، و"فعل القراءة" دون أن يسمي ما يقوم به مدرسة أو مذهباً، ناقش من خلال ذلك النص الجيد والعلاقة العكسية بينه وبين التوقع، مثلما أشار إلى خبرة القارئ في قراءة النص، إذ إنه ليس للنص واقع ثابت أو مدلول ثابت، فهو يتحرك من خلال قدرته على إدخال القارئ في عالمه وتأثيره فيه، وثمة قراءات في آن واحد لعدد من القراء يختلفون في أحوالهم وثقافتهم وقدرتهم على بناء عالم النص من خلال ذواتهم أو بناء عالمهم الذاتي من خلال النص، وثمة قراءات متعاقبة للقارئ الواحد تتحكم فيها ظروف مفهومة ولكنها غير قابلة للثبات والإطلاق().

نحن نفيد من القراءة القدرة على استنباط الأفكار واستنتاجها، والموازنة والمقارنة فيما بينها، ومن ثم الاستدلال عليها، فضلاً عما نكتسبه من ثروة فكرية أو أخرى لغوية.

لذلك كانت قراءة النص أفضل منهج للتربية والمران في الفكر والفن واللغة، فكلما تقدمنا في القراءة ظهر علينا تحسن ملحوظ في ذلك كلما تعلمنا مهارات لغوية وعقلية على مستوى أعلى وأرفع. "ويتوقف هذا وإلى مدى بعيد على ما نقرؤه من أفكار أصيلة وما في مضمونه من أفكار وآراء من حيوية وأهمية وهو ما يحاول الكاتب أن ينقله من خلال هذا المضمون ويوصله إلينا(). لهذا فإن تعلم القراءة أمر معقد صعب وليس بالأمر السهل، فحين يقرأ الفرد يقوم بأكثر من ثلاثين عملية أثناءها من إبطار وملاحظة وفهم وردود فعل().

وهنا تأتي ضرورة مساعدة التلميذ على تعلم القراءة وفهم نصوص الكتب المدرسية، وبالتالي العمل على الموازنة بين مستويات صعوبة النصوص والمستويات القرائية للتلميذ. وبذلك يكثر التحصيل ويعمق الفهم من جراء جودة تواصل التلميذ مع النصوص المقررة، فيجدون تعلمهم سهلاً ميسوراً وتتوطد العلاقة بين التلميذ والنص الأدبي ومنتفع بأذواق تلاميذنا في التعامل مع النصوص الأدبية.

ومما سبق فإن هناك اتجاهين في قياس المقروئية: مقياس الشكل الظاهر، ومقياس البنية التحتية للنصوص والظروف المحيطة بها وبالموقف القرائي كله. وفي هذا المقياس الأخير تبدو قيمة الأمور الكيفية في النصوص، والتي — ربما — تكون هي المسؤولة عن صعوبتها وتعثر فهم التلميذ عنها أو تدنيه. إذن فثم صعوبات مفهومية تتمثل أساساً في تجرد بنية المعرفة في النصوص، وخفاء العلاقات المتبادلة بين مستويات تلك البنية بدءاً مما فوق الحقائق ومروراً بالمفاهيم فالمبادئ، وكل تلك الصعوبات قد تكون موجودة رغم شيوع الكلمات، ومن ثم قد تكون هي المسؤولة عن صعوبة الفهم لدى التلميذ أو تعثره، أو تدنيه وانحداره.

على هذا وجب على التلميذ القارئ للنص أن يتزود بمعارف وثقافة ومهارات وقدرات تعينه على اختراق شكل النص، وتمثل تراكيبه، وفك العلاقات بين علاماته وشفراته، ليصل إلى المضمون والدلالات العميقة في بطن النص نفسه، والتي هي عبارة عن شكل النص وعلاماته، والسياق الذي يدور فيه.

إن فهم النص الأدبي شعرياً كان أم نثرياً يتحدد في مستويين: المستوى السطحي الظاهر، والمستوى العميق الباطن. وهما مستويان يختلفان من حيث السهولة والصعوبة، والمستوى السطحي أكثر المستويين وضوحاً. وعلى الدارس أن يستخلص الدلالة من النص بعد معاشته والاستغراق فيه عن طريق سلوك محدد يتسم بالفضولية وحب الاستطلاع والبحث والشغف بالتساؤل. والدارس عبارة عن مستكشف يتبع سلوك الاستكشاف الذي يرمي إلى تحقيقي نوعين من المعرفة هما: المعرفة الذهنية، والمعرفة الحدسية، اللتان يجعلان من السلوك الاستكشافي اتجاهين متكاملين: أولهما تحليلي جزئي والآخر تركيب، وكلاهما ضروري في عملية تذوق النص وفك ما فيه من غموض وتعقيد).

إن تذوق النصوص الأدبية مرتبط بتركيبتها، يضاف إليه وعي دارس النص بالمهارات اللازمة لتحليل النصوص سطحاً وباطناً، فالنص ذاته قد يكون عاملاً من العوامل المهمة التي تعيق التلميذ اكتشاف النص، مما يقلل من التذوق، أو يضعفه أو يحوّه تماماً. فالنص من حيث ما فيه من كثافة تركيب ودلالة واكتظاظه التركيبي ودرجة تماسك تصعب أحياناً من عملية الدراسة.

ولقد كانت العلاقة بين تركيب النص ودرجة تذوقه موضع عناية الكثير من الفلاسفة وعلماء النفس الذين حاولوا وما يزالون، فحصها في أطر كمية إحصائية، "ومثل ذلك ما توصل إليه" بيركوف ايزينك" من أن تذوق الشعر يتباين عكساً مع تركيبه، بمعنى أن الاستجابة الجمالية تقل مع تعقد تركيب النص.

وهناك من الباحثين من يؤكد أن بعض الأفراد من متلقي النصوص الأدبية (شعراً ونثراً) يفضل التركيب المعقد، مما يدل على أن التذوق مرتبط بطبيعة المتلقي وخصائص شخصيته، وقد يرتبط تذوق النص بنمط المتلقي المعرفي. ويثير بيرلين Berlyne ولينداور Lindawre إلى أن النصوص المتوسطة بين التعقد والسهولة تستثير لدى متلقيها تذوقاً أكثر من تلك النصوص بالغة التعقد أو المفرطة السهولة).

ومن الباحثين من أثبت أن العلاقة بين تذوق نصوص الشعر وتركيبها ليست علاقة منحنية، بل هي علاقة خطية خصوصاً عندما تكون النصوص الشعرية جديدة تماماً على متلقيها. وهناك من يبين أن عنصراً الألفة والمعاشة يلعبان دوراً مهماً في عملية التذوق، من حيث أن هناك جودة النص تستثير في المتلقي حب الاستطلاع والفضول. وبدوام المعاشة يتضاءل عامل الخوف من النص، مما يؤدي إلى ارتقاء في التشارك معه وإلى تعمقه. ومن ثم في تذوق المتلقي). إلا أن هناك من يرى العكس، فالألفة المفرطة عن الحد تضعف عملية اكتشاف النص وتقلل من تذوقه. ومهما يكن من أمر فالنظرة الجمالية للنص وتذوقه إنما هو التحام وارتباط بين ألفة المتلقي للنص، والعمليات المعرفية المبذولة في فهم النص وتحليله، ومن ثم يكون تذوق النص تعبيراً عن تقييم المتلقي للإمكانات أمامه في مكونات النص وتراكيبه.

هذا بالإضافة إلى أن أسلوب النص الأدبي وتركيبه يعدان من أساسيات دراسة التذوق الأدبي، ولهذا فإن ثمة مبادئ ثلاثة يجب العمل وفقاً لها عند دراسة النص لفهمه وتذوقه.

1— العناية بالعلاقة بين المبدع والنص بوصفها مصدر الأسلوب المستمد من شخصية المبدع نفسه واختياراته.

2— العناية بالعلاقة بين المبدع والنص بوصفها مصدر الانطباعات والاستجابات وردود الأفعال التي يبدئها المتلقي.

3— العناية بتحليل النص موضوعياً ووصف مبناه اللغوي().

إن علاقة التذوق بتركيب النصوص وفهمها ما تزال بعيدة عن تناول الدراسات التربوية في طرائق تدريس النص الأدبي، ويؤكد مصري حتورة ذلك فيقول: "إن مجال الذوق الفني وبخاصة تذوق الأدب شعراً ونثراً، ما يزال بكرةً في محيطنا العربي فضلاً عن أن هناك حاجة أساسية لم تتحقق بعد للكشف عن الفروق بين الجنسين في تذوق الأدب؛ وذلك نظراً للندرة البالغة في مثل تلك الدراسات().

ولقد أجرى "د. حسن عبد الباري عصر" دراسة تدخل في هذا الإطار غايته فيها تحديد مدى تأثير مستوى تذوق النصوص الأدبية لدى البنات والبنين بمستويات أسلوب النص نفسه (معقد، متوسط، سهل)، وأسفرت دراسته على النتائج التالية:

1— أن التلاميذ — بغض النظر عن جنسهم — يفضلون النصوص متوسطة التعقيد والمعقدة، في حين أنهم لا يحققون تمكناً من التذوق مرتفعاً من خلال النصوص السهلة.

2— تمثل جماعة البنات على التعامل على نحو أفضل من جماعة البنين في الاختبارات للنصوص المتوسطة والسهلة في حين أن جماعة البنين تفضل النصوص المعقدة ويحققون فيها تذوقاً أفضل مما عداها من النصوص.

3— يميل البنون إلى النصوص المتوسطة والمعقدة وأخيراً السهلة، ولا يحققون فيها تذوقاً ذا قدر().

من هذا يتبين لنا أن مستوى تعقد أسلوب النصوص يلعب دوراً كبيراً في عملية التذوق، فالنصوص السهلة حسب هذه الدراسة تحول دون المعاشة ودون بذل الطاقة في سبر غور هذه النصوص، فما جاء سهلاً ضاع سهلاً، فلا تعمل مهارة، ولا يبقى لها اثر، في حين أن أعمال المهارة وسبر غور النص مهمان في التذوق، ويساعد على هذا النص الذي يتسم بالتعقد إلى جانب المتوسط الأسلوب، إلا أن التعقد الزائد عن الحد قد ينقلب بالتذوق إلى نقيضه من التمرد على النص وكرهه والجفوة بينه وبين متلقيه، وهذا ما جعل النصوص المعقدة في الرتبة اللثية بعد متوسطة الأسلوب. ويبدو هنا جلياً أن خير الأمور دائماً أوسطها().

ولوحظ من خلال نتائج هذه الدراسة أن البنات لا يفضلن النصوص المعقدة مختلفات بذلك عن البنين الذين يفضلون النصوص نفسها؛ بمعنى أن ترتيب النصوص لدى البنين هو: المعقد، المتوسط، السهل. أما لدى البنات فهو: المتوسط، السهل، المعقد. ولربما يعود هذا على فترة معايشة النص نفسها في النصوص المعقدة، فهي طويلة نسبياً بحيث يفضلها البنون دوماً، وتفضلها البنات قليلاً. ومن هنا قد يكون ثمة ارتباط بين طبيعة مهارات التذوق ومستوى القدرات العقلية لدى كل من البنين والبنات.

والحقيقة أن تدني مستويات تذوق النصوص الأدبية والأدب عامة لا يقتصر على التلميذ وحده، بل إن التدني طال المعلمين والأستاذة كذلك. ولا يعزى هذا التدني إلى طريقة التدريس وميول التلميذ ورغباته وخصائصه، كما لا يعزى إلى النص المقروء صريحاً كان أم ضمنيّاً— ونوع المعرفة فيه أو النمط التنظيمي للنص (قصة، شعر، مادة علمية) فحسب، ومن ثم فلا جادة للطريقة من دون فحص تركيب النصوص وخصائصها وخصائص المعلمين عقلياً ونفسياً. إضافة إلى هذه العوامل فإن هناك عوامل أخرى لا ترجع على القارئ ولا إلى المقروء وإنما تعود على الموقف الذي تحدث فيه القراءة ويتضمن الأمور الآتية:

أ — فهم الغرض من عملية القراءة.

ب — كيفية القراءة المناسبة للغرض المراد.

ج — اتساق أسئلة المعلم مع الكشف عن الغرض.

د — مدى اتساق البيئة المادية والنفسية حول القارئ مع الموقف القرائي.

من هذا وجب على معلمي الآداب أن يعتمدوا في تدريسهم على أساليب التنقيب والموازنات، والمقارنات اللازمة لتنمية مهارات التذوق وترقية مستوياته لدى التلاميذ، وإن الدرس الأدبي لن يثمر ولن يحقق هذا المستوى إلا بوجود المعلم الذي يوجه التلميذ إلى كيفية سبر أغوار النص لغة وتجارب شعرية، مما يؤدي إلى تنمية أساليب التعامل مع النصوص الأدبية وتذوقها.

إن مستوى التذوق الأدبي يتأثر بعمق الأسلوب، وحس المعلم وحساسيته الجمالية، ومزاجه الشخصي وتوجهاته نحو الحياة التي تحوطه وطبيعة الصور والاستعارات المتضمنة في النص().

ومن ثم وجب على معلمي الآداب أن يركزوا على جماليات المفردات والناحية الوجدانية والأحداث الفنية فيما يقرؤون.

وبعد هذا العرض، أمكننا استخلاص النتائج الآتية:

1— تدني مستوى تذوق النص لدى تلاميذنا في المرحلة الثانوية.

2— افتقار ونقص في استراتيجيات التحليل الأسلوبي والتركيب للنصوص الأدبية.

3— هناك نقص في استكناه طبيعة النصوص الأدبية وتركيبها وخصائص التلاميذ.

4— تدني مستوى التلاميذ والذي يرجع سببه بالدرجة الأولى إلى سوء التوجيه.

وعلى هذا أقترح النقاط الآتية:

1— التوجيه السليم لتلاميذنا عبر الفروع المختلفة والذي يجب إخضاعه أساساً إلى معيار الرغبة، إذا تطابقت مع حقيقة قدراته وإمكاناته.

2— ضرورة توحيد أساليب تدريس النصوص في المرحلة الثانوية.

3— أن يكون المعيار المطبق في تحليل النصوص هو محتواها لا عصرها، ولا بيئتها، ولا غرضها.

4— ضرورة تدريس النحو العربي من خلال نصوص الأدب، وهو ما يسمى "بنحو النص" لا مجرد النحو العربي المنطقي المتعارف عليه، وهذا للمزيد من التفاعل والتعايش مع النصوص وسبر أغوارها وإتاحة الفرصة لعوامل تذوقها.

5— الاستعانة بالمناهج الحديثة في تحليل النصوص وتمكين التلميذ من معرفته وتطبيقها.

6— ضرورة تحديد كيفية التعامل مع النصوص وتحليلها بشكل يتناسب مع كل صف من صفوف المراحل التعليمية والتي بها يحقق التذوق.

7— إدخال بعض النصوص المغاربية والجزائرية والعالمية في الكتاب المقرر.

8— يجب أن نطور فلسفة التعليم وأدواته وأماكنه، وأن نركز على المعلم. فنحن نتطلع للمعلم المؤهل أكاديمياً ومهنياً لأنه أساس العملية التربوية والراضي عن عمله اقتصادياً واجتماعياً.

9— صياغة المنهج بصورة تتناسب مع الطالب لكي يتابع هذا المنهج ذاتياً، وبالتالي إشراك الطالب ذاتياً في العملية التعليمية وجعله عنصراً فاعلاً منفعلاً فيها.

الأدب العربي ووظائفه التربوية

الأدب :

هو كل ما أنتجه أصحاب القلم (شعر أو نثر) من صور الكلام التي تعبر عن العاطفة، او سحر الطبيعة بطريقة تثير في نفس القارئ، أو السامع هزة مصدرها جمال التصوير وحسن التعبير وروعة الخيال .
أما تاريخ الأدب، فانه دراسة توضح الأطوار التي مر بها الأدب. وما كان عليه أسلوبه من قوة أو ضعف، أو رقي أو انحطاط، تاريخ الأدب يستشف من الأدب نفسه، ويعتمد عليه.

الأدب شيء هام وحيوي، بالنسبة للفرد والجماعة، فهو يمد الانسان بطاقات وشحنات تمس وجدانه ومشاعره، واحساسه فتحدث فيه نشاطا وقدرة، وطاقة على التعبير، وفقا لميوله ورغباته.
يعمل الأدب على ايقاظ الروح العربية والقومية باستمرار، والأدب دوما مهمته التعبير عن وجدان الشعوب، وهو ترجمة لمعالم النهضة والتطور، وهو دليل المستوى الذي تبلغه الأمة من عزة ورفعة، وهو أفضل أداة لصون التراث: من قيم وشيم، ومثل عليا، وما حفل به الماضي من أمجاد.

الأدب أداة لبناء القيم وتنميتها والحفاظة على الأصيل منها .ان رسالة الأدب قديما ولا تزال محصورة في الدفاع عن المبادئ والقيم، والأهداف السامية، وهذه الرسالة هي: الخير، والحق والجمال، ومواضيعه تسمو بالانسان، وتصله بالخير وترفعه عاليا.

الأدب وسيلة تحرك ارادة الشعوب، كما هو وسيلة لتربية الذوق الفني والجمالي لدى الطلاب.

الأدب وسيلة تساعد على سلامة اللغة والأسلوب عند الطلاب.

تطور الأدب العربي وخصائصه:

أ. الأدب العربي في عصر الجاهلية:

يطلق على الأدب العربي الذي نشأ في الجزيرة العربية قبل الاسلام بالأدب العربي الجاهلي، وقد كان ذلك الأدب

صورة حية لحياة العرب، موضحا ألوان حياتهم وممارستهم العملية البسيطة والخالية من التعقيد، حيث البيئة الصحراوية التي تميزت بقسوة الحياة، وتصادم المصالح بين ساكنيها. وقف الشاعر الجاهلي على الأطلال، وصور بيئته التي تحول فيها في أشعاره التي وصلت الى درجة عالية من الاتقان والرقى. ومن أغراض ذلك الشعر: الوقوف على الأطلال، وبهذا الغرض اعتاد الشاعر الجاهلي أن يبدأ به قصيدته على العموم ثم الحماسة والفخر والغزل والمدح والثناء، والوصف.

القسم الثاني من الأدب الجاهلي هو النثر، الذي قام على الخطابة، والحكم والوصايا والأمثال، ولكن الشعر طغى على النثر في ذلك العصر لقلة الحاجة الى ذلك النثر بسبب عدم الحاجة الى الكتابة في ذلك العصر. امتاز الأدب الجاهلي بالسهولة والبساطة والرتابة والصدق، والعاطفية، قامت القصيدة الجاهلية على وحدة البيت والوزن الواحد، وتعدد الأغراض، وكان للبيئة الأثر العظيم في احياء الموضوعات للشاعر.

ب. الأدب العربي الاسلامي:

تأثر الأدب العربي الاسلامي بعاملين رئيسيين، هما: القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ومنهما استقى الشاعر والكاتب - التأثر - المصطلحات والمعاني والتراكيب، في هذا العصر نهض الشعر يدعو الى القيم والأصالة الاسلامية، متجنباً القيم الجاهلية التي لم تعد تتلاءم والعقيدة الاسلامية. شارك الشعر الاسلامي في الدعوة الى الاسلام والذود عنه، ودحض آراء الخصوم، فبدأ الشعراء يستخدمون ألوانا اسلامية جديدة وقد مزجوا بينها وبين الألوان الجاهلية القديمة، وتدفق في القصيدة تياران: تيار جاهلي قديم موروث، وتيار اسلامي مستحدث، ومن امتزاج التيارين ظهرت الصورة الجديدة للقصيدة العربية في العصر الاسلامي.

ج. الأدب العربي الاسلامي في عصر بني أمية،

في هذا العصر ظهر الشعر السياسي بسبب ظهور الأحزاب والفرق، واحياء العصبية المختلفة، كما نشط المدح في هذا العصر بسبب تشجيع الخلفاء له وبرز أيضا موضوعات المهجاء والفخر، ودعت الحاجة الى الخطابة لتشجيع الجنود في القتال ولنشر الدعوة الاسلامية في البلاد المحتلة.

د. الأدب العربي الاسلامي في العصر العباسي:

في العصر العباسي انتقل مركز الحكم من دمشق الى بغداد في العراق، وفي هذا العصر نشطت الحياة الفكرية العلمية والأدبية، وتوافرت أسباب وعوامل التقدم الحضاري، وسمي ذلك العصر بالعصر الذهبي. استمر العباسيون ينظمون في الأغراض الشعرية القديمة - أي الجاهلية والاسلامية-، ولكن بما يتلاءم مع حياتهم وأذواقهم، وبيئتهم وحياتهم الجديدة، وهناك من اعترض على بعض الأغراض القديمة، كالوقوف على الأطلال، ورأى فيها تقوقعا وشيء لا يتلاءم مع العصر. وفي هذا العصر ظهرت أغراض جديدة لم تكن من قبل، مثل: الغزل الفاضح، والشعر الخمري - شعر وصف الخمرة والتغني بها - وشعر الزهد، والشعر الفلسفي وغير ذلك وفي العصر العباسي نشطت حركة النثر بما يتلاءم والنهضة الحضارية واستخدم النثر في مجالات كثيرة كالموسوعات الأدبية، والسياسية والاجتماعية والتاريخية والعلمية، وفي هذا العصر وضعت قواعد البلاغة. وفي الأندلس نشأ الأدب العربي وكان باتصال مستمر مع تطور الأدب العربي العباسي.

هـ. الأدب العربي في العصر الحديث:

في العصر الحديث حصل تطور ملحوظ في مسار الحركة الفكرية والأدبية، بسبب الاحتكاك بحركات التجديد العالمية – الأوروبية – والأمريكية بصورة خاصة. مر الشعر والنثر في العصر الحديث بثلاث مراحل: وكانت انطلاقته الأولى من التراث القديم، يستمد منه ويسترشد به ويحاكيه، ومثال على ذلك ما أنتجه بعض الشعراء والكتاب في أوائل القرن العشرين أمثال: محمود سامي البارودي، أحمد شوقي، حافظ ابراهيم. وكانت المرحلة الثانية تمثل الاتجاهات الحديثة للشعر في الغرب متأثرة بما ساد النهضة الأدبية الغربية، ومثل هذا الدور خليل مطران ومن حذا حذوه من شعراء وأدباء المهجر مثل جبران خليل جبران، نسيب عريضة، الياس فرحات، ميخائيل نعيمة وغيرهم.

والمرحلة الثالثة تبدو فيها محاولة التحرر من القديم، ومايسوده من قيود الوزن والقافية وتعدد أغراض القصيدة، هذا في الشعر أما في النثر فقد فتحت أمامه أبواب الثقافات الأجنبية المختلفة، وحصل تفاعل بين الثقافة العربية والثقافة العالمية، وانعكس ذلك على الفكر العربي، ونال منه الشيء الكثير، فقد تعددت فنونه، وتنوعت مواضيعه من مقالة وقصة، ورواية ومسرحية، وحصل تطور في أسلوب النثر، وبرزت جماعة أثرت في تطوير أسلوب النثر في الأدب العربي أمثال: رفاة الطهطاوي، والمنفلوطي، والرفاعي، وطه حسين والعقاد. وظهرت في الأدب العربي فنون جديدة ارتبطت بحركة الترجمة والتعريب وخاصة ظهور الروايات الأدبية، والقصص، والمسرحيات، وكان منها المترجم والمؤلف، ومن أبرز من أثر في الرواية العربية القصة القصيرة، توفيق الحكيم، ويوسف ادريس، ويحي حقي وغيرهم.

عناصر الأدب:

الأدب كما هو معروف نقد للحياة بما فيها من خير وشر، من عدل وظلم، من مودة وعداوة، ومن كل هذا يؤلف الأدب مادته، ويجد فيه موضوعه ويصوغ قوالبه، ويضيف اليه من معانيه وأخيلته، وبذلك تكتمل لديه الصورة الأدبية، وعناصرها: الخيال، العاطفة، المعاني، الأسلوب.

الخيال:

الخيال هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم من احساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم، وتظل كامنة في مخيلتهم، حتى يحين الوقت فيؤلف منها الصورة التي يريدونها صورة لهم لأنهم من عملهم وصنعهم.

مصادر الخيال:

1. المعلومات وغزارتها.
2. الوجدان ونصيبه من التأثير والحساسية، وقوة الاستجابة.
3. الحرية التي يحس الانسان في كنفها أن عقله يسبح في عالم يغمره النشاط والاقدام، والمقصود بالحرية: الحرية الاجتماعية والسياسية وحرية القول والفكر.

العاطفة:

العاطفة أحد الأركان التي يقوم عليها البناء الأدبي. وهي وسيلة وأداة هامة من الأدوات التي يعتمد عليها الأدب في ابداء و اظهار انفعالاته وأشجانه والتعبير عنها تعبيراً صادقاً. والعواطف الأدبية أربع أنواع: الرغبة، الرهبة، الطرب، والغضب. وجميع العواطف مصدرها الاحساس بالجمال، أي الاحساس بلذة الجمال عندما نسمع ونقرأ، أو نشاهد أثراً جميلاً.

المحاني:

يشترط في المعاني أن تكون خالية من التعقيد، والغموض، وأن تكون واضحة.

الأسلوب أو التعبير:

بهذا العنصر يتمكن الأديب أو الكاتب من اخراج معرفة التلاميذ باللوحات والجمل والعبارات المستخدمة في الكلام والكتائب وهي تساعد التلاميذ في تكوين احساسهم اللغوي، وتدوقهم لمعاني الجمال وصوره فيما يستمعون وفيما يقرؤون ويكتبون

الخ————مل الأدبي.

أولاً — ما مفهوم العمل الأدبي؟ وما غايته؟

هو التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية، فالتجربة الشعورية التي يعيشها الأديب تدفعه للتعبير عنها في صورة تعبيرية ذات دلالة.

غايته:————

تصوير المشاعر والأحاسيس للتأثير على المتلقي، فيعيش هذه اللحظة الإبداعية باستمتاع.

ثانياً — ما عناصر ومكونات العمل الأدبي؟

*العاطفة، الأفكار، الألفاظ والعبارات، التصوير والخيال، الموسيقى.

— ما الموازين النقدية التي تساعد الناقد في تقويم العمل الأدبي؟

- 1— الوضوح /وضوح الفكرة، من خلال لغة تعبر عما يريد بسهولة ويسر.
- 2— امتزاج الفكرة بالشعور والعاطفة /فالنصّ أيّ نصّ إنما هو تجربة شعورية كما أشرنا.
- 3— العمق والغزارة /مدى إحاطته بالفكرة، وخروجها عن مألوف الإنسان العادي
- 4— الإقناع الوجداني والمنطقي /دعم الأفكار بالأدلة الوجدانية المستمدة من ثقافته وعاطفته وخياله، والأدلة العقلية المستمدة من ثقافته ورؤيته الفكرية.
- 5— الجدة والابتكار /عدم التقليد أو التأثر بالغير.
- 6— الامتداد الإنساني /ونعني به مدى انسجام النصّ مع القيم الإنسانية.
- 7— الصحة وعدم الاضطراب. أن تكون الفكرة صحيحة مفيدة بعيدة عن التناقض. وسندرس كلّ ذلك على حدة

في درس خاص مقبل.

ثالثاً: ما أنواع العمل الأدبي؟

العمل الأدبي نوعان:

- 1— شعري: ويشمل: الشعر الغنائي أي القصيدة. بمختلف توجّهاتها، والشعر المسرحي، والشعر الملحمي.
- 2— نثري: ومن أبرز فنونه: المقالة والخاطرة وترجمة الحياة والبحث والقصّة والرواية والمسرحية.

التجربة الشعورية.

أولاً: ما التجربة الشعورية؟

هي الموقف الذي تعرّض له الأديب، وتأثر به، وتفاعل معه نفسياً عبر أحاسيسه ومشاعره أولاً، وثقافته ورؤيته الفكرية ثانياً، ومن ثمّ الترجمة الصادقة لهذا الموقف عبر اللغة والصور والألفاظ، أي من خلال الصورة التعبيرية.

ثانياً: ما أنواع التجربة الشعورية؟

أ — تجربة ذاتية: يعبر من خلالها الأديب عن موقف خاص تأثر به وتفاعل معه من مثل: قصيدة "الطفلة البائسة" لنازك الملائكة.

ب — تجربة إنسانية عامة: يعبر فيها الشاعر عن موقف عام تعرّض له المجتمع أو الوطن أو الأمة، كما في قصيدة "إلى طغاة العالم" للشابي. حيث يرتبط الخاص بالعام ويعرض للاستعمار في مراحلها، وما يتركه في البلدان المستعمرة من مآس ومصائب.

ثالثاً: للتجربة الشعورية عناصر محددة، عددها.

1— الوجدان أو العاطفة: مشاعر اللذة والألم، الفرح والحزن، الحب والكراهية...

2— الفكرة: وتأتي ممتزجة بوجدان الأديب ونابعة منه، ولا يجوز أن تأتي القصيدة فكراً محضاً لأنها بذلك تفقد روحها وجمالها، وأصبحت نظماً لا حياة فيه، كالشعر التعليمي مثلاً.

3— الصور التعبيرية، وتشمل: الألفاظ والعبارات، الصور والأخيلة، الموسيقى والإيقاع في الشعر.

رابعاً: ما الصدق الفني، ومم ينطلق:

هو التجربة الشعورية الصادقة، وصدق الأديب في التعبير عنها، والصدق الفني ينطلق من أمور ثلاثة:

1— معايشة الموقف والتأثر به .معايشة حقيقية ووجدانية.

2— المعاانة الصادقة والانفعال الصادق العميق.

3— التعبير الصادق.

الأفكار.

أولاً : ما المقاييس الفنية التي نحكم بها على الفكرة:

1— الصحّة وعدم الاضطراب .

2— امتزاجها بالشعور والعاطفة.

3— الجدّة والابتكار.

4— الوضوح .

5— العمق والغزارة.

6— الإقناع الوجداني والمنطقي.

7— الامتداد الإنساني.

الألفاظ

وضّح فيما يأتي المفاهيم والمصطلحات التالية:

أ — لغة النصّ؟

اللغة هي الوعاء أو الوسيلة التي يعبر من خلالها منتج النص عن أفكاره وعواطفه، حيث إنها مقوّم جمالي ينتظم في أنساق تعبيرية جديدة تسعى للتأثير على المتلقّي.

ب — الإيحاء ومصادره؟

الإيحاء :ونعني به تجاوز الدلالة اللغوية والمعنى المعجمي للكلمة إلى معان ودلالات جديدة، كما في مثال الأمومة. ومصادر الإيحاء هي:

أ — تصوير الإحساس بما يعتمل به من لحظة ذات خصوصية :كالفرح والحزن، والأمل واليأس ..وعلاقة ذلك بثقافة الشاعر الفكرية واللغوية .

ب — إثارة جرس الكلمة (الإيقاع) (دلالات شعورية ونفسية .

العبارة الشعرية

أولاً : ما المقصود بجمالية العبارة الشعرية؟

لقد حدد النقاد جماليات العبارة الشعرية بثلاثة شروط أساسية هي:

1— الجمال اللغوي والموسيقي .

2— الجمال البديعي.

3— الجمال المعنوي.

ثانياً : ما المقصود بنسق التعبير وجمال النظم :

نعني بنسق التعبير وجمال النظم، أنه لا يصح الحكم على العبوية الشعرية من خلال المعنى، وإنما لا بدّ من تناولها في نسقها العام المتحد والمترايط معنى ودلالة وإيقاع وظلال.

ثالثاً : ما مصدر جمال العبارة الشعرية؟

1— الألفاظ التي اختارها الشاعر لتصوير إحساسه في تلك اللحظة.

2— النسق الذي رتبها عليه، والنظم الذي جرت علي.

3— التوازن الموسيقي بين العبارات

4— التقفية الداخلية

5— تكرار بعض الحروف أو الكلمات.

رابعاً : ماذا نعني بالجمال البديعي في النص؟

الجمال البديعي مصدره المحسنات البديعية التي يستعين بها الشاعر لتلوين عبارته وزخرفتها، والمحسنات البديعية نوعان :

1— المحسنات البديعية اللفظية : كالجناس، الازدواج، حسن التقسيم السجع، التصريع.

2— المحسنات البديعية المعنوية : كالطباق، المقابلة، والتورية، بغرض التأثير في المتلقّي والشاعر المحيد هو الذي يختار من هذه المحسنات ما ينسجم مع النصّ دون تكلف أو هدر للمعنى.

خامساً : ما الجمال المعنوي في العبارة الشعرية؟

تنبني المقاييس الفنية للجمال المعنوي في العبارة الشعرية من خلال ملاحظة ما يلي:

1— التقديم والتأخير.

2— نوع الأسلوب في العبارة الشعرية.

3— الصيغ الصرفية في الكلمات الواردة في العبارة الشعرية.

4— مكملات العبارة الشعرية

5— الإيجاز والإطناب والمساواة.

تذكر : أن البناء الأسلوبي يشمل عناصر العبارة الشعرية الثلاثة، وهي : الجمال اللغوي والموسيقي، الجمال البديعي، الجمال المعنوي .

سادساً : ما الذي يشمل البناء الأسلوبي للعبارة الشعرية؟

1— نوع البناء الأسلوبي (خبري، أو إنشائي)

2— أغراض الأساليب والقيمة التعبيرية لكل أسلوب.

3— التقديم والتأخير.

4— الصيغ الاشتقاقية (التنكير والتعريف، المفرد والجمع، فعل الأمر)

5— أدوات الربط والمكمّلات.

الفصل—أهيم النقدية.

أ - الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية:

أولاً: ما الوحدة العضوية؟

المقصود بالوحدة العضوية للقصيدة ان تكون بنية حية وبناء متكاملًا، وعملاً فكرياً وشعورياً متكاملًا ومتنامياً، وليست خواطر مبعثرة أو أفكاراً متفرقة.

تنقسم القصيدة في الوحدة العضوية إلى وحدات تسمى مقاطع: وتنقسم المقاطع إلى وحدات أصغر تسمى أبياتاً: كل بيت يعدّ استكمالاً لما قبله، ومقدّمة لما بعده.

ثانياً: من هم رواد الدعوة إلى الوحدة العضوية وتجسيدها في الشعر؟

1— الشاعر خليل مطران.

2— شعراء مدرسة الديوان (العقاد، المازني، عبد الرحمن شكري)

3— شعراء مدرسة المهجر .

ثالثاً: هل تعتبر الوحدة العضوية بمثابة عنوان للتجديد في القصيدة العربية الحديثة؟

الجواب: نعم، لأنها باتت ميزاناً من موازين نقدها.

رابعاً: ما المقصود بوحدة الموضوع؟

وحدة الموضوع تعني أن يتحدث الشاعر في موضوع واحد، كموضوع قصيدة "نكبة دمشق" لأحمد شوقي.

خامساً: هل ترتبط الوحدة العضوية بالموضوعية؟

الوحدة الموضوعية جانب من جوانب الوحدة العضوية، ولكنها ليست بديلاً عنها، أو مرادفاً، ولدى المقارنة بين

نصّي الشابي وشوقي تتّضح الإجابة، حيث إن قصيدة الشابي بناء فني متكامل كلّ بيت فيها لبنة في بناء شعري متكامل. وهي تجسّد إحساساً متّصلاً، وفكراً مترابطاً.

سادساً: ما الفارق بين الصورة الجزئية والصورة الكلية؟

الصورة الجزئية هي إقامة علاقة بين المشبه والمشبّه به على نحو من الأنحاء كالتشبيه والاستعارة والكناية. أما الصورة الكلية فهي تمثل مشهداً أو لوحة متناغمة الألوان والأحاسيس، ويتّضح جمالها في قدرتها على الرسم بالكلمات، وفي الظلال والألوان التي ترسمها، وفي الصوت والحركة، وما تثيره من جوّ نفسي معبر عن حالة الشاعر. وهي إما أن تمثل مشهداً حسيّاً خارجيّاً، أو تمثّل جوّاً نفسياً داخلّياً، أو أن تكون شاملة للطرفين.

سابعاً: ما التشخيص؟

التشخيص هو إكساب الجماد وما في حكمه من نباتات أو أشجار أو مياه بعض صفات الأشخاص. ومن ذلك قول الشاعر: فنسيم المياه يسرق عطراً، فهو هنا يشخص النسيم في صورة لصّ ظريف يسرق العطر من الطبيعة.

ثامناً: ما التجسيم؟

التجسيم هو نقل ماهو معنوي إلى صورة المحسوس، أو تحويل المعنويات من مجالها التجريدي إلى مجال آخر حسيّ، ثمّ بثّ الحياة فيها، وجعلها كائنات حيّة تنبض وتتحرك، كأن نقول: وشحبت الفضيلة وازدادت اصفراراً، فالفضيلة شيء معنوي، أحلناه إلى شيء ملموس (إنسان مريض).

تاسعاً: ماذا نعني بمصطلح تراسل الحواس؟

هو التوسّع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالها القرينة المألوفة إلى مجالات أخرى مبتكرة، تعتمد على تراسل الحواس، بحيث نستعمل للشيء المسموع ما من شأنه أن يستخدم للشيء المرئي أو الملموس أو المسموع، كأن نقول: وسالت الأنغام، النغم الناعم، الأغنية العطرة، العطر القمري.. والهدف من ذلك يتلخّص في نقل الحالة النفسية بدقة أكثر ورهافة أشد، حيث يكون اللفظ المنقول أدقّ تعبيراً في حالة نفسية معينة، لارتباطه بموقف يتلازم فيه شيئان.

عاشرّاً: ما الشعر العمودي؟

الشعر العمودي اصطلاح حديث يعني القصيدة البيئية، التي تتوافر فيها السمات التالية:

1— وحدة الوزن والقافية.

2— وحدة البيت.

3— عمق المعاني وسموّها.

4— جزالة اللفظ وقوّته.

5— الاعتماد على الصورة الجزئية.

ويعتبر البارودي رائد الشعر العمودي الحديث.

حادي عشر: ما الذي نعنيه بشعر المعارضات؟

شعر المعارضات: القصائد التي نسجها قائلوها على منوال قصائد سابقة مشهورة، وحاكوها (قلدوها) (مضموناً

وموضوعاً وقافية، وقد برزت لدى كل من البارودي وشوقي الذي يعدّ رائداً لهذا الفن.

الصورة الخيالية.

أولاً: ما الخطوات اللازمة لتحليل الصورة الخيالية؟

1— تحديد الصورة الخيالية الجزئية التي تشيع في العبارات الجزئية.

2— تحديد الصورة الشعرية وملاحظها وأجزائها.

3— تحديد نوع الصورة الخيالية.

ثانياً: ما المقاييس النقدية التي يتم من خلالها تقويم الصورة الفنية؟

1— أن تقوم العلاقة بين أجزاء الصورة على الأثر النفسي، لا التشابه الشكلي المحسوس.

2— أن تكون الصورة إيجابية لا وصفية مباشرة.

3— أن تكون الصورة مبتكرة جديدة تصدر عن حسّ صادق.

4— أن تلائم الصورة الفكرة والإحساس.

5— أن تكون متنوعة بين الجزئية والكلية.

الموسيقا.

أولاً: ما مصادر الموسيقا في القصيدة العربية؟

1— الموسيقا الخارجية). الوزن والقافية)

2— الموسيقا الداخلية). نسق التعبير، المحسنات البديعية، التقفية الداخلية، تكرار الحرف أو كلمة معينة، الصورة الشعرية المصورة لإحساس الشاعر).

1— ما الشعر الغنائي؟

هو الشعر الذي يتغنّى فيه الشاعر بعواطفه، ويعبّر عن إحساسه وتجاربه الذاتية، متّخذاً من القصيدة مجالاً ينقل من خلاله أفكاره ومشاعره للناس.

2— ما موضوعاته؟

الوصف، الحماسة، الغزل، الحماسة، المدح، الفخر، الرثاء، الهجاء.

3— ما الشعر الملحمي؟ وما موضوعه؟

عمل شعري قصصي طويل، موضوعه الحرب، وتمتّز فيه الحقيقة بالأساطير، والواقع بالخيال.

4— ما الملاحم الأكثر شهرة؟

"الإلياذة" و "الأوديسة" لهوميروس". الشاهنامة "للفردوسي.

6- ما المطوّلات؟

هي قصائد عربية طويلة تحمل خصائص الملحمة :الأحداث التاريخية، البطولة، الطول، والأسلوب القصصي.

7- ما المطوّلات الأكثر شهرة؟

"العمرية" لحافظ إبراهيم .و "الإلياذة الإسلامية" لأحمد محرم.

8- ما الشعر المسرحي، أو التمثيلي؟

هو الشعر الذي يتناول فيه الشاعر قصّة اجتماعية أو إنسانية، وغالباً ما يدور فيها الصراع بين قوتين متقابلتين . ويعتمد الحوار ويختلف باختلاف الشخصيات.

8- ما أشهر المسرحيات الشعرية العربية؟

"مجنون ليلي" و "مصرع كليوباترا" و "قمباز" لأحمد شوقي.

"قيس ولبنى" و "غروب الأندلس" لعزير أباظة.

9- ما الشعر الحر؟

هو شعر موزون متحرر من القافية ومن نظام البحر العروضي، وتمثل خصائصه بما يأتي:

1- وحدة التفعيلة 2. - التحرر من القافية

النقد الأدبي/

تعريفه /تاريخه/ اتجاهاته/مقاييسه

تعريف النقد/

النقد هو دراسة الأعمال الأدبية والفنون وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابه لها والكشف عما فيها من جوانب القوة والضعف والجمال والقبح ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها . وفيه يعطى التقدير الصحيح لأي اثر فني وبيان قيمته في ذاته ودرجته بالنسبة إلى سواه. وبالنقد يزدهر الأدب إذ إن الناقد هو مرآة ساطعة تعكس ما في النص من جمال أو نقص دون تزوير ولا تزيف ولا تشويه.

والنقد غير الانتقاد بل هو نقيضه ولذا وجب أن ينتبه الناقد إلى هذه النقطة ولا يجعل جل مأربه أن يتتبع الهنات ويتحرى المفقوات ويبرز الجمال إذ إنه بهذا يسيء لنفسه أكثر من غيره وإنما المرء يعكس دواخله فإن كان جميلاً فجمال وإلا فسواه.

تاريخ النقد/

في الأدب اليوناني كانت الملاحظات النقدية قائمة على الذوق الساذج دون أن تكون هناك أصول نقدية مقررّة يرجع إليها النقاد ثم جاء عهد تدوين الإلياذة والأدوسا بإشارة سولون فكان وسيلة للنقد والتحقيق والتمحيص . فلما كان القرن الخامس قبل الميلاد وقد وجد الشعر التمثيلي واستقر في أثينا ترقى النقد الأدبي ومكن الشعراء من أن يتناولوه بطريقة أشمل وأعمق ما دام الشعر التمثيلي نقداً للحياة وتقويماً لشؤونها فوجد المجال لاتساع النقد والتعمق في جوانبه.

ثم ظهرت آراء ونظريات فلسفية أثارت الشك في الوثنية وفيما ورثة اليونان من أفكار فظهر جيل جديد ينكر سابقه واشتد التناكر بين جيلي القرن الخامس قبل الميلاد حتى أثمر طائفة المجددين في الأدب أيضاً وخاصة في المآسي وكتبت قصص نقدية تنعي الأقدمين ومذاهبهم في فهم التمثيل وأساليبه وعباراته ومنها قصة الضفادع (لارستوفان. التي ظهرت سنة 406 قبل الميلاد والتي تشبهها رسالة الغفران للمعري.

وبجانب هذا النقد الذي نهض بين القدماء والمجددين من أدباء اليونان السابقين وجد نوع آخر كان له الحظ من الازدهار وهو النقد عند الفلاسفة عاشت عليه آداب اليونان والرومان وأثر في الأدب العربي القديم والأدب الأوروبي الحديث.

أما الأدب العربي فقد نشأ في الجاهلية وكان عبارة عن ملاحظات على الشعر والشعراء قوامها الذوق الطبيعي ، وقد مكن له تنافس الشعراء واجتماعهم في الأسواق وأبواب الملوك والرؤساء وكان النقد يتناول اللفظ والمعنى الجزئي المفرد ويعتمد على الانفعال والتأثر دون أن تكون هناك قواعد مدونة يرجع إليها النقاد في الشرح والتعليل. وينتهي إلى بيان قيمة الشعر ومكانة الشاعر.

فلما تقدم القرن الأول قويت نهضة الشعر وتعددت البيئات والمذاهب الشعرية. وامتد النقد للنقد الجاهلي من حيث اعتماده على الذوق والسليقة.

وكان يدور حول فحول الشعراء كحريز والفرزدق والأخطل وذي الرمة وشعراء الغزل البادين والحاضرين كجميل وكثير ونصيب وعمر بن ربيعة وشعراء وبجانب هذا النوع الفني وجد نقد آخر لغوي نحوي نهض به اللغويون والنحاة من علماء البصرة والكوفة خاصة. ويقوم على الصلة بين الأدب وأصول النحو واللغة والعروض.

وفي القرن الرابع بلغ الشعر العربي ذروته وبلغ النقد القديم فيه غايته سواء من جهة شموله وسعته أم من حيث عمقه ودقته أو من حيث جهة براءته من الحدود الفلسفية إلى درجة واضحة. وذلك لتفرد النقاد الأدباء بهذا الفن ونضج ملكة الذوق عندهم من كثرة ما درسوا وكان نقدهم ممتازاً بالعمق وسعة الآفاق وتحليل الظواهر الأدبية وإرجاعها إلى أصولها الصحيحة وكسب النقد مؤلفات رائعة وعديدة منها:

الموازنة بين الطائيين - للآمدي

أخبار أبي تمام - للصولي

عيار الشعر - لأبن طباطبا

والوساطة بين المتنبي وخصومه - للقاضي الجرجاني

وكتاب الصناعتين - لابي هلال العسكري

والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده- لابن رشيق القيرواني
والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر - لأبن الأثير.

اتجاهات النقد الأدبي الحديث

يمتاز النقد الأدبي الحديث عن القديم بسعة مجاله وتعدد قضاياها وتنوعها
اتجاهات النقد الحديث:

1- الاتجاه الفني:

وهذا الاتجاه يسعى إلى دراسة التركيب الفنية والعناصر الفنية للنص ويجعل من العناصر الأخرى كالعناصر التاريخية
والفنية مجرد وسائل يستعين بها.
والاتجاه الفني اتجاه لا يمكن للاتجاهات الأخرى في النص أن تستغني عنه . ولا يمكن أن يدرس الأدب بدون الاتجاه
الفني وعندما يغفل الناقد عن الاتجاه الفني فإنه يتحول على يديه إلى مجرد وثيقة اجتماعية أو نفسية أو لغوية أو فكرية
عن الأدب والمجتمع
فالالاتجاه الفني مهم لإعطاء الأسس الفنية للنص والأدب.
ومن سلبيات تطبيقه الإكثار من الاعتداد بالشكل الفني والانشغال عن المضمون.
لذلك نرى بعض النقاد يعظمون من شأن بعض النصوص ويكون هذا النص فيه كثير من التجني والاعتداء على بعض
القيم والمبادئ. وحجة الناقد أنه لا يهتم إلا بالجانب الفني. فيكون سببا في نشر أمور سلبية ومن النقد الذي أخذوا
في هذا الاتجاه: عباس محمود العقاد ، ويحيى حقي ، وزكي مبارك.

2-الاتجاه التاريخي:

هو الاتجاه الذي يدرس فيه الناقد السمؤثرات التي أثرت في النص ومن هذه المؤثرات دراسة صاحب النص وبيئته
والظروف الاجتماعية والثقافية التي عاشها الأديب وتأثيرها على أدبه.
ويؤخذ على هذا الاتجاه الاستقراء الناقص ومن المآخذ عليه أيضاً الحكم بالأسبقية لشاعر ما في أمر من الأمور فتؤكد
بعدها البحوث عكس هذا.

3-الاتجاه النفسي:

ويهتم بدراسة الجانب النفسي في الأدب والنص المنقود ، ويبرز تأثير العمل الأدبي أو النص بنفسية الأديب وإبراز
مراحل العمل الفني وإيصاله من نفسية الأديب إلى نفسية القارئ وهناك دراسات في هذا الجانب ومنها دراسة
مصطفى سويف) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة) حيث استخدم المنهج التجريبي الموجه وقام بعمل
استبيان على عدد من الشعراء تتضمن أسئلة عن وصف تجاربهم النفسية أثناء إبداعهم الشعري.
ومما يؤخذ على هذا الاتجاه التركيز على الجانب النفسي مما يترتب عليه تلاشي القيم الفنية. كما أنه عند المبالغة في
هذا الاتجاه يتساوى النص الجيد والنص الرديء لأن النقد تحول حينئذ إلى دراسة تحليلية نفسية.

4-الاتجاه التكاملي:

وهذا الاتجاه يجمع بين جميع الاتجاهات السابقة وينظر إلى النص نظرة شمولية لا تغلب فيها جانب على الجانب الآخر. ويمتاز هذا الاتجاه بتوازنه الفني بين المحتوى والشكل ويحكم على النص أو العمل الأدبي بمقدار ما فيه من مضمونه من فن وفي هذا الاتجاه يتم تفسير العمل الأدبي في ضوء عصره وظروفه الحضارية والتاريخية والاجتماعية وفي ضوء ظروف صاحب النص والعمل الأدبي.

ومن أبرز المآخذ على هذا الاتجاه التكاملي:

خضوع كل ناقد للجانب الذي يجيده ويبرز فيه ولهذا يصعب عليه التعامل بنفس الكفاءة مع الجوانب الأخرى التي قد لا يكون يجيدها أو لا يعرفها.

وهناك مظاهر كثيرة في النقد الأدبي العربي فهناك:

نقد لفظي

وآخر معنوي

وثالث موضوعي..

ومن النقد اللفظي ما هو لغوي أو نحوي أو عروضي أو بلاغي ومن المعنوي ما يتصل بابتكار المعاني أو تعميقها أو توليدها أو أخذها ثم ما يتصل بالخيال وطرق تصويره للعاطفة ثم العاطفة الصادقة والمصطنعة.

ومن النقد الموضوعي ما يليق بكل مقام من المقال أو الفن الأدبي.

درجات النقد الأدبي في العصر الحديث:

نشهد درجتين للنقد الأدبي:

أولاً الدرجة السريعة:

وتتناول الآثار الأدبية أو الفنية التي تقدم كل يوم إلى الصحف والمجلات وتعد هذه الدرجة نوعاً من الوصف يعتمد على ملاحظات سريعة تعين القارئ على معرفة ما يصلح من الكتب أو النصوص التي تصدر تبعاً.

ثانياً: الدرجة المتأنية :

وهي أسمى من الأولى وأبقى إذ كانت عاملاً من عوامل الرقي ونشر الثقافة العامة بين القراء. وتعتمد على الدراسة العميقة والثقافة العريضة والتفكير الواضح السديد والموازنة الشاملة وهي تنتهي في الغالب بعرض خلاصة كافية للآثار المنقودة أو (بإكمال) ما ينقصها أو يفتح آفاق جديدة للبحث متصلة بموضوع الكتاب.

شروط الناقد

هناك أسس علمية مباشرة لفن النقد الأدبي وهي شروط يجب أن تتوفر في الناقد:

1 - الذكاء أو الخبرة :

وذلك أن يكون الناقد ذا معرفة واسعة بالفن الأدبي الذي ينقده ثم بما يلابسه من فنون وموضوعات أخرى .

لان النقد الأدبي لا تتضح قضاياها ولا تستقيم أحكامه حتى يعتمد على مقاييسه الخاصة ثم يستعين — بالموازنة

— بمقاييس الفنون الأخرى .

ومن نواحي الخبرة ان يكون الناقد مطلعاً على عصر الأديب ومكانته وسيرته .

-2 المشاركة العاطفية وتسمى بالتعاطف :

وهي الخطوة الثانية والمراد بها أن يكون الناقد ذا قدرة على النفاذ إلى عقول الأدباء والكتاب ومشاعرهم يحل محلهم ويأخذ مواقفهم أمام التجارب التي يرسمونها والفنون التي يعالجونها ليرى بأعينهم ويسمع بأذانهم لعله يدرك الأشياء كما يرونها.

وهو بذلك يحاول نسيان نفسه ليحيا فترة في ظل شخصية الكاتب وفي نفسيته وبيئته بشكل اندماجي معهم .

وتتطلب المشاركة العاطفية أيضاً أن ينسى الناقد ميوله الخاصة وذوقه. وينسى صلاته الأخرى — إن وجدت — بالشعراء أو الكتاب سلبية كانت أو ايجابية.

وينسى ما في نفسه من قيم وأفكار عن هؤلاء الكتاب لئلا تسبقه فتؤثر على نقدهم وتدوين آثارهم. ومن الإنصاف أيضاً أن ينسى الكاتب أمر التعاطف مع جنسيته وقوميته وحزبيته وغيرها من العوامل والأهواء التي قد تؤثر أو تشوه حقائق النصوص أمامه.

-3 الذاتية أو الفردية:

وهي الشرط الأخير . وهي العودة إلى النفس والخروج من دنيا الأدباء إلى دنيا الناقد نفسه بعد هذه النقلة أو الرحلة السالفة. ونريد بالذاتية أن يضيف الناقد إلى مشاركته العاطفية مقياسه الدقيق الخاص به الذي لا يصرفه عن سلامة الحكم والإنصاف في التقدير. وهذا المقياس الخاص مزيج من الذوق السليم والمعرفة الشاملة أو هو هذه المواهب النفسية التي تتلقى آثار الأدب مجتمعة فتذوقها وتحكم عليها. وفائدة الذاتية أنها تعطي للناقد الابتكار والجد والطرافة وقوه اليقين. لأن النقد ثمرة شيئين :

1-دراسة موضوعية للأدب بمشاركة منشئه.

2-أو تقدير شخصي يصور من الناقد عقله وشعوره وذوقه.

ولابد من وضع القارئ نفسه في الظروف التي أحاطت بالكاتب وقت كتابته هذه الطريقة تمكن القارئ والناقد من فهم روح الكتابة.

فالناقد مرآة صافية واضحة جلية كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلاء وهذه المرآة تعكس صورة الأديب والكاتب نفسه كما تعكس صورة القارئ وكما تعكس صورة الناقد فالصفحة في النقد الخلق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه النفسات الثلاث:

1-نفسية المنشئ المؤثر.

2-نفسية القارئ المتأثر.

3-ونفسية الناقد الذي يصل يقضي بينهما بالصورة المطلوبة .

المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص -

1- في انبثاق المنهج:

لم ينبثق التوجّه السيميائي باعتباره منهجاً نقدياً جديداً، يتناول العمل الأدبي بالدراسة والتحليل من وجهة سياقية، إلاّ مع الستينيات من القرن العشرين؛ ضمن معطيات اللسانيات العامة في التحليل النصّي؛ وذلك بعدما أخذت الاتجاهات البنيوية في الانحسار نتيجة انغلاقها على النص، وإغائها لكلّ الملابسات والسياقات المتّصلة بفضائه الخارجي، واكتفائها بالمبدأ النسقي الذي يعتبر النصّ بنية مكتفية بذاتها، يمكن تأويلها في حدود العلاقات التي توجد بين عناصر مستوياته؛ الأصولية والمفرداتية والتركيبية والدلالية، وهي العناصر المشكلة لأدبية الأدب في نظر البنيويين والشكلايين.

وساعد على انبعاث هذا المنهج عدّة عوامل، يأتي في مقدّمتها؛ ظهور جماعة كما هو (TEL QUEL) التي تأسّست في باريس سنة 1960م، على يد الباحث فليب سولرز (F/SOLLERS)، وتمثّلت في منطلقها الاتجاه الماركسي، ثم انتهت إلى التصوّف والتفكير الديني(). كما مهّد الطريق لهذه الوجهة (الجمعية الأدبية للسيميائي) سنة 1969م حين أصدرت دوريتها الفصلية (سيميائي) بباريس، واستقطبت نخبة من الباحثين، أمثال جوليا كريستيفا-(J)

(KRISTEVA) من فرنسا، وأمبرتو إيكو (UMBERTO ECO) من إيطاليا، ويوري ليتمان (Y- LOTMAN) من روسيا، وسيبوك (SYBOCK) من أمريكا وغيرهم.

ويبدو أن هذا المنهج بدأ فعلاً بالتبلور، منذ أن أحسّ بعض الدارسين بأن البنية السطحية والدلالات الحرفية والتفسيرات الداخلية، ليست كافية وحدها لاستكناه مقصدية النص، وإنما هناك بنية أخرى عميقة، ذات دلالات إشارية وتأويلات خارجية؛ -أو كما عبّر عنها العرب القدماء بمجمل الوجوه، وأن الملابس والمناسبات والمواقف قد تكون عدواناً على النص-؛ ولذلك أولوا أهمية لدراسة الإشارات والرموز وأنظمتها، حتى ما كان منها خارج نطاق الكلمات التي تصنع الحيز الداخلي للنص، أو بمعنى آخر، فإن التحليل السيميائي انطلق من حيث انتهى التحليل اللسانياتي البنيوي.

وقد وصل السيميائيون إلى هذا الطرح الجديد، حين اعتبروا (السيمياء جزءاً أو فرعاً من اللسانيات؛ على خلاف دي سوسير (1857-1913) DE SAUSSURE م)، لتجد الدراسة السيميائية مصداقيتها في النقد الأدبي، ابتداءً من مقولة رولان بارت (1915-1980) BARTHES-R م) / (يجب منذ الآن قلب الأطروحة السوسيرية؛ لأن اللسانيات ليست جزءاً -ولو مميّزاً- من علم العلامات، بل السيمياء هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات) وهي مقولة مسّت هذا الاتجاه في أسسه النظرية وإجراءاته التطبيقية ومصطلحاته المفتاحية.

ويمكن قبول هذا التحديد من منظور أن التواصل اللسانياتي أشمل تواصل في الكون؛ لارتباطه بالإنسان الذي بوسعه تسخير كل العلامات والرموز لغوية كانت أم غير لغوية واستثمارها تعبيراً وفهماً بواسطة اللغة.

ومن الجدير بالإلماع في هذا الصدد، أن استثمار السيميائية في تفسير مكونات النص الشعري أو السردية، ليست بجديدة؛ إذ تنبّه القدماء من اليونان والعرب إلى أهمية الإشارة والنسبة والرمز في أنظمة التواصل، فاعتبروا الإشارة ذات وظيفة أساسية في قراءة النص وتأويل دلالاته المسكوت عنها، بل عدّوها ثاني أنواع البيان من حيث تلقّي المعاني الخفية وإدراكها، يقول الجاحظ (252هـ/ 868م) وهو يشير إلى هذه الأهمية (والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وأكثر ما تنوب عن اللفظ، وتغني عن الخطّ كما يذكر ضمن حديثه خمسة أنواع من العلامات الإشارية ذات السمات الدالة وهي) / النسبة-الإشارة-العقد-الخط-اللفظ، بالإضافة إلى الرمز والمقام والمناسبة.

والمقصود بالإشارة أو الرمز غير اللغوي عامة، هي كل علامة غير ثابتة الدلالة وقابلة للتفسير والتأويل، أو كما يعرفها أندري مارتيني (E/ MARTINET) في نظرية التمثيل للوحدات الدالة/ هي كل رمز سيميائي غير قابل للتقطيع المزدوج على خلاف الرمز اللغوي.

كما يعدّ الفيلسوف جون ليك (J-LACKE 1632-1704 م) أول باحث قدّم المصطلح سيميولوجيا (SEMILOGIE)، وإن لم تخرج أعماله عن النظرية العامة (9)، كما يعتبر تشارلز بيرس (CH. PEIRCE 1839-1914 م)، أحد رواد هذا المنهج إلا أنه لم يشتهر إلا بعد وفاته، لأنه لم يخص هذا التوجه للبحث اللسانياتي أو الأدبي، بل كثيراً ما أعطى بحوثه صبغة فلسفية، على الرغم من تحديده للإشارة وتصنيفها، والتمييز بين أنواعها/ (إشارة) (SIGNAL) و (سمة) (SIGNE) و (قرينة) (INDEX) و (أمثلة) (ICONE)، وعرف الرمز (SYMBOLE) بأنه إشارة تعود إلى الشيء الذي تدل عليه بفضل قانون يتكون عادة من تداع للأفكار، ويحدّد ترجمة الرمز بالرجوع إلى الشيء نفسه مثل إشارة الميزان إلى العدل ونظراً لتشعب استخدامات المنهج السيميائي، في مجالات معرفية مختلفة/ طبية، نفسية، واجتماعية، وأناسية (أنثروبولوجية)، وأدبية.. وغيرها، ظهر تباين كبير بين الدارسين في استثماره، وفي تعريفه وضبط حدوده ومصطلحاته.

وتدلّ الممارسات النقدية على أن التحليل السيميائي يتكئ بالدرجة الأولى على اللسانيات البنيوية أو يلتقي معها في جملة من الأسس النظرية والإجراءات التطبيقية لقاء الابن بالأب، فإذا كان المنهج البنيوي يسعى إلى دراسة النص في إطار البنية اللغوية الداخلية وتفسيره في حدودها، فإن المنهج السيميائي لا يتعد عن هذا المنحى، وإن كان يتجاوزه إلى محاولة الوقوف على كل الملابس الخارجية لفضاء النص، وإدراك الظواهر الاجتماعية والنفسية والثقافية الخفية في جوانبها التواصلية؛ اللغوية منها وغير اللغوية- بما في ذلك طبيعة الإشارات وأنساقها وخواصها (11) - بغية تحقيق أكبر قدر من القراءات الاحتمالية؛ بحيث يظل النص مفتوحاً على قراءات أخرى؛ ولذلك يذهب بيير ريكور (P. RECCEUR) إلى أنه (لا ينبغي لأيّ تفسير أن يكون احتمالياً وحسب، بل عليه أن يكون أكثر احتمالاً من أيّ تفسير آخر، وأن هناك معايير للتفوق النسبي) (12)، وهذا التفوق النسبي هو المسؤول عن التفاوت والاختلاف بين الدارسين في نصّ من النصوص.

وبقدر ما لهذه الاحتمالية من أهمية في إثراء النصوص وتفجير مكنوناتها، بقدر ما تؤدي في كثير من الأحيان إلى تشويه الحقائق، واختزال المفاهيم، وتجاوز القيم زمانياً ومكانياً، تبعاً لاختلاف المرجعيات، وتباين المنطلقات الحضارية.

-2- الاتجاهات السيميائية المعاصرة:

إنه على الرغم من حداثة المنهج السيميائي في مجال النقد الأدبي خصوصاً، بات درجة عالمية، إلا أنه لم يكد أن يستوي على عوده، حتى سلك عدة اتجاهات في تناول العمل الأدبي، كان من أهمها:

أ -اتجاه يرى أن السيميائية هي دراسة الأنظمة الدالة من خلال الظواهر الاجتماعية والثقافية الملبسة للنص؛ من منظور أنها جزء من اللسانيات- على خلاف دي سوسير- وهو اتجاه ساعد في تطوير هذا العلم وضبط أسسه ومصطلحاته، مثله في ذلك مثل أيّ فرع من فروع اللسانيات، يختص أو يؤكّد على دراسة أنظمة الاتصال غير اللغوية بخاصة.

وقد حبّد هذا الاتجاه كثير من الدارسين والنقاد من بينهم /رولان بارت (R. BARTHES) وبيير جيرو (P.GUIRAND)، غريماس (A. J. GREIMAS) وكورتيس (J. COURTES) ومحمد عزام ورشيد بن مالك وعبد الكبير الخطيبي في بعض أعمالهم). وقد ركّز هؤلاء في أعمالهم على تطبيق مفاهيم اللسانيات في شكلها البنيوي، ووجهتها الدلالية الموصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد والجماعات؛ حيث يرى بارت أن النص الأدبي ليس نتاجاً، بل هو إشارة إلى شيء يقع وراءه، لتصبح مهمة الناقد هي تفسير هذه الإشارة واستكشاف حدودها وتأويلها، وبخاصة الحدّ الخفي أو المعنى العميق).

وتشمل الإشارة في هذا الاتجاه كلا من القرينة والرمز والسمة والأمثلة، وهي كلها تحيل على علاقة بين طرفين (مرسل ومستقبل) في شكل تنظيم صوري للمحتوى فيما بين المدلولات (15)، ويتم التوافق في هذه الحال بين أشكال التلقي من حيث فهم المحمولات الإشارية وتعدد القراءات، وفق عملية استكشاف للمعاني المصاحبة، وهي معان لا توجد في المعاجم، وإنما تستنتق من السابق واللاحق والمتشاكل والمتناقض والمتناصّ وغيرها من المظاهر التي تزخر بها وحدات النص القرآنية.

ويركّز غريماس في ضوء الدراسات الأنثروبولوجية على تحديد عناصر فاعلية الخطاب (المرسل والمتلقي والفاعل والموضوع والقيمة والمساعد والمعارض...) وهي عناصر تمثل أقطاب الصراع الدرامي في النصّ).

ب -الاتجاه الثاني، ويرى أن السيميائية دراسة لأنظمة الاتصال عامة اللغوية منها وغير اللغوية، ويسعى إلى تحديد هذه الأنظمة المختلفة وفق عدد من الإشارات وضمونها الألفاظ اللغوية. وقد تبنّى هذه الوجهة كل من جورج مونان (G.MOUNIN) وبريتو (PRIETO)، وبيرنز (E. BUYSENS) وغيرهم.

ويذهب هذا الفريق إلى أن السيميائية دراسة لأنظمة الاتصال عامة، وليست خاصة بالأنظمة الدالة فحسب؛ حيث يرى مونان أن بارت حينما عمل على (دراسة أنظمة اللباس والغذاء.. الخ)، فإنه نظر إليها بوصفها أنظم دالة، مقدّراً أن مشكلة الرسالة بين المرسل والمرسل إليه قد حلّت، في حين أن المشكلة بالذات هي التي كان سوسير قد أثارها على أنّها موضوع للسيميائية، وبذلك يكون بارت قد أغفل المشاكل الأساسية المرتبطة بانطلاقه من الدلالة الاجتماعية.

ويتضح من هذه المقولة أن السيميائية إنما هي أساس للتواصل عامة، وبذلك تصبح اللغة أو الرموز اللغوية جزءاً من أنظمة التواصل مثلها مثل الإيمان والإشارة والأمثلة. ومن هنا يكون أصحاب هذا التوجه التفسيري قد أعادونا إلى النقطة التي انطلق منها دي سوسير.

ج-أما الاتجاه الثالث، فحاول أن يوفق بين الاتجاهين السابقين؛ أي بين الرمز اللغوي والرمز غير اللغوي باعتبارهما يتكاملان مع اللسانيات- وفق مقولة الجاحظ السابقة- وأن هناك تضامناً نظامياً بين الدلالة والتواصل في السيميائية، على أساس (أن دلالة الاتصال قائمة على نظرية إنتاج العلامة، والعلامة لا يمكن فصلها عن نظريتي الشفرات (CODE) التي هي أساس الدلالة.

وقد برزت في هذا المنحى جملة من المقاربات النظرية والتطبيقية تندرج تحتها أعمال كل من الباحث الإيطالي أمبرتو ايكو (U.ECO) وجوليا كريستيفا (J. KRISTEVA) ومحمد مفتاح وعبد الحميد بورايو وغيرهم).

ويستمد هذا الاتجاه مفاهيمه النقدية من مرجعيات ومدارس لسانياتية مختلفة ونظريات متباينة؛ فإذا كانت اللسانيات البنوية تعدّ مرجعاً أساساً لهم في التحليل النقدي، فإنهم سرعان ما تجاوزوها من حيث العمق في استنطاق علامات الفضاء الخارجي للنص وتأويلها، تقول جوليا كريستيفا (أن النص ليس نظاماً لغوياً كما يزعم البنيويون، أو كما يرغب الشكليون الروس، وإنما هو عدسة مقعّرة لمعان ودلالات متغيرة ومتباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة).

ويفهم من هذه الرؤية أن مرجعية هذا الاتجاه السيميائي لا نهائية/ لسانياتية، فلسفية، اجتماعية، دينية، سياسية، نفسية... بحيث لا يمكن الفصل بين ما هو لسانياتي أو اجتماعي، بل هو كلّ متجمّع، أو عدسة مقعّرة مفتوحة على كل المراجعات والقراءات، ليصبح النص في هذه الحالة مثل هوائيات الاستقبال ترد عليها برامج شتى المحطات وعلى المتلقي أو الناقد أن يقوم بفرزها وتحليل رسائلها وتفسير محمولاتها، وفكّ شفراتها، بعد استنطاق النص أو الكاتب الذي هو ذلك المداد الموزع على الورقة مستعيناً بكل وسائل التلقي من إدراك وفهم وتأويل، ومن هنا نجد هذا التوجه يلتقي ويتكامل مع النصانية أو علم النص، من حيث استثماره لوسائل التحليل المخلفة من أجل تأويل النص .

ومهما يكن من أمر، فإن الاتجاهات المذكورة آنفاً تضعنا أمام عدّة استنتاجات من ضمنها؛ أن تعدد الاتجاهات والآراء وتباينها وتشعبها، حول تحديد السيميائية وضبط مفاهيمها دليل على وجود تعارض يقف حاجزاً أمام نموّها وتطورها. كما أن الشمولية التي اتسمت بها بوصفها منهجاً نقدياً، جعلتها لا تكاد تتجاوز مرحلتها التأسيسية، ويضاف إلى ذلك أنّ التوجهات النظرية والإجرائية في الدرس السيميائي المعاصر على اختلافها، تستنجد- غالباً- بالنظريات اللسانية، وهو مسار قد يوصلها في نهاية المطاف إلى أن تصبح جزءاً مكماً للنصانية أو علم النص.

-3- تحليل البنية العميقة للنص:

لعلّ أهم مأخذ يؤخذ على النقد البنيوي، هو اكتفاؤه بالتحليل الأفقي للنص الأدبي باعتباره نظاماً لغوياً مغلقاً، إذ وقف به عند عتبة البنية اللغوية الداخلية دون تجاوزها إلى الأنظمة الخارجية الأخرى بما فيها المرجعيات الثقافية والاجتماعية والدينية والسياسية التي ينتمي إليها الخطاب، وكذا الملابس التأويلية المحيطة. ومن هنا حاول النقد السيميائي أن يتجاوز هذا الإطار، ويعمل على تناول معطيات البنية الرأسية واستثمار كل الأنظمة الدالة. ويسعى التحليل السيميائي وفق هذا المنظور إلى تشتيت الرؤى وتفجير المرجعيات محاولاً استنطاق المعطيات من خلال قراءة أو عدد من القراءات تساعد في فكّ شفرات رموز النص واستكناه المعاني المسكوت عنها، ما دام النصّ (نتاجاً لشخص أو أشخاص، عند نقطة من التاريخ الإنساني، وفي صورة معيّنة من الخطاب، تستمدّ معانيها من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم).

ولما كان التحليل السيميائي ينطلق من آخر مرحلة وصل إليها التحليل اللساني على المستوى الأفقي، ليدخل في مرحلة تفسير المعطيات وتأويل العلاقات الترابطية بين الدلالات، فمن الطبيعي أن يقدم تفسيرات وتأويلات تختلف باختلاف النقاد، وبذلك يمكن أن يعدّ كل قارئ منتجاً لنص جديد، وهذا ما عناه رولان بارت بقوله (إن القارئ أو الناقد ليس مستهلكاً للنصّ فحسب، بل هو منتج له أيضاً، وهو مجموعة من النصوص الأخرى الذاتية والموضوعية).

والمقصود بإنتاج القارئ للنص الجديد؛ هو انفتاحه على عدد من القراءات، بحيث يعاد تفسير العمل الأدبي حسب المكونات اللغوية والثقافية والتناصية للناقد، حتى يحقق في الأخير نصاً جديداً يعرف بـ (البنية العميقة). وليس إنتاج النص الجديد معناه الانطلاق من تخمينات غير مؤسسة، بل هو بناء يحرر القراءة لاستكشاف خبايا وخلفيات العمل دون أن يتجاوز حدود المعطيات الدلالية والسياقات النصية والمبادئ اللسانية، وإلا انزلق خلف حدود المعاني واستحال إلى قوالب خيالية تلغي المقصديات المبررة.

ويذهب هيرش في هذا السبيل إلى (أن القراءة فنّ يخضع لموهبة الفرد ولتجربته الثقافية، ولكن إذا كانت القراءة ترتبط بالحدس، فإن الحدس يخضع للعوامل الفردية، ومع ذلك فهناك معايير لصلاحية القراءة). والمعيار هنا ليس ما تعارف عليه من شروط وقيود بقدر ما هي معطيات مضمونية تتصل بالعمل الأدبي ولا تتناقض مع أنظمة اللغة؛ فتكون خصوصية النص النقدي مؤسسة أصلاً من خلفيات النص ومنبثقة عنها، وليست جنوحاً حرّاً، أو كما جاء على لسان مصطفى ناصف (إن الاحترام لمبدأ التفسير المناسب هو احترام التماسك المرن، ومقاومة جاذبية المجهول الغامض؛ فإذا رأيت باحثاً يقول /إن للنصّ تفسيرات لا تنتهي فكن على حذر من صديق لعوب..). (١).

ومهما بدا هذا التجاوز جريئاً، فإن التحليل السيميائي لا يمكن أن يتمّ بعيداً عن القراءة اللسانية بمستوياتها وعناصرها الجزئية، وما تقدّمه من تفسيرات سطحية، فيأتي التحليل السيميائي ليستمدّ من تلك المعطيات قوّته التأويلية في فكّ الشفرات وترجمتها. ويؤكد أكثر الدارسين على أن هذا التحليل لا بدّ أن يمرّ عبر قنوات التحليل اللساني المعتمد على جملة من المصطلحات والنظريات والمستويات التي لا يمكن أن يحدّها أو يعدّها الناقد مسبقاً؛ لأنها غير قادرة، وتظلّ خاضعة لطبيعة النصّ المقروء؛ بحيث يمكن اعتبار كلّ مستوى وحدة قرائية أو دالة معنونة، ابتداء من الصّيّة (PHONEME) إلى الكلمة فالعبرة والجملة إلى النصّ.

وأغلب التقنيات السيميائية المعتمدة في تحليل النصوص من لدن الدارسين تمرّ عبر مرحلتين

1- **مرحلة التحليل الأفقي** / وفيها يتم التفكيك البنيوي للوقوف على المعاني السطحية الظاهرة أو الحرفية المستخلصة من بنية النصّ؛ فينقل التطبيق الإجرائي لهذه المرحلة عبر عدد من المستويات. مع تقسيم النص إلى عدّة وحدات قرائية.

ويهدف تحليل هذه المستويات وتفكيك مكوناتها إلى حصر الظواهر الطاغية والعلاقات الترابطية وتشمل جملة من الجوانب أهمّها ((فاعلية الحدث بين (الأنا والآخر والهوى)، الحقول الدلالية الطاغية، أقطاب الصراع الدرامي التواصلية،

الإيقاع الداخلي والخارجي الصوتي والموسيقي، وظائف الخطاب، الثبات والتحوّل، التراصّ، التشاكل، الثنائيات الضدية، الزمان والمكان، التشكيل الخطي لفضاء النص... الخ))، وغيرها من الظواهر التي تبرز تفاعلات النصّ والعلاقات التي تربط بين جزئياته، وتكشف عن دلالاته الظاهرية الموصلة إلى مقصدية المرسل والمقصدية الخاصة بالمتلقي واستجاباته.

2- مرحلة التحليل العمودي/ وفيها يتم الوقوف على المعاني المصاحبة والدلالات العميقة أو الخفية المسكوت عنها، وهي دلالات تأويلية تختلف باختلاف القراء؛ إذ كلّ ناقد يقرأ بحسب مرجعيته وخلفيته الثقافية ومكوّناته الفنية والتناسيّة والتقارئية. وهنا يشرع الناقد في تأويل معطيات القراءة الأولى للنص، في قراءة ثانية محاولاً إيجاد تفسيرات للرموز والسمات والإشارة لمعرفة صلتها بالنواحي الاجتماعية والدينية والسياسية والثقافية السائدة في بنية النصّ، ومن هذه الزاوية يسعى الناقد إلى إعادة بناء المعطيات وفكّ رموزها وشفراتها مبتدعاً نصّاً جديداً، مقترحاً نماذج وتمثيلات وأشكالاً اجتماعية، و (تتمثل هذه المسلمة في تعيين الاختلافات القائمة بين العناصر وتحديد الحيز الذي يستند إليه الاختلاف وما يتمّ انتقاؤه من قيمة العناصر الخلافية).

وتمثّل هذه المسلمة المسار الذي يسلكه المتلقي وهو يعاين أنظمة التواصل ومحمولاتها المضمونية في صبر وتأمل وشروط واع، وما يضيفه على المقروء من مرجعيته وخلفيته الثقافية والحضارية، إلى أن يكشف له النصّ عن ذاته وحقيقته ودلالاته المستورة.

4-مقاربة في قصيدة اختاري:

ينطلق الإعلان عن القصيدة النصّ (31) بلافتة العنوان (اختاري..). ليمثّل مفتاحاً أولياً أو بؤرة تتوالد وتنامي وتتفرّع إلى أن تبوح عن مكنونات تثير عدداً من الإيحاءات والتأويلات على مستوى البنية العميقة.

يبتدئ النصّ بأمر موجه إلى المرأة العربية لتمارس حقّ حرية الاختيار، وهي إشارة تنمّ عن فضاء ضمني يقف بين حرية الاختيار وحتمية الإجبار، فالمخاطب مأمور لا ليختار سبيلاً أو منهجاً بل ليسلك أحد النجدين لا ثالث لهما، وهو موقف ينبئ عن استلاب كامل لحرية الإرادة، تفسّره الخلفية الثقافية والتقاليد الاجتماعية المترسّبة في مرجعيات وخلفيات الناصّ في شكل وصاية أبدية.

فهل تستطيع المرأة العربية التي اعتادت على الأمر أن تتمرّد لاختار، أو لتكسر قيود حتمية الاختيار؟ إن نزار قباني لا يمهّل المرأة لاختار، بل يوجّه لها أمراً بالاختيار المحدّد -وهي التي لم تختّر مصيرها يوماً، تُختار لها دميّتها وهي طفلة، وتُختار لها جبتّها وهي مراهقة، وتُختار لها بيتها وعريسها وهي راشد؟ وهو اختيار جبري يلزمها باتّباع أحد النجدين كلاهما جبر/

إنّي خيرتك فاختاري

ما بين الموت على صدري

أو فوق دفاتر أشعاري

وتتأكد حتمية جبرية الاختيار في معتقد الشاعر منذ الأزل؛ إذ تأتي الجملة الافتتاحية الأولى للقصيدة بعد العنوان، جملة مركبة؛ اسمية مؤكدة للدلالة على ثبات الحالة واستمرارية الانقياد، متبوعة بجملة فعلية حركية تؤكد تثبيت قرار الاختيار في الماضي، ليكون الاختيار فيما اختير مسبقاً، ممّا يشكل ثنائية ضديّة لا تتلاءم مع واقع الاختيار الحرّ المعلن عنه في البنية السطحية، ما بين الموت على الصدر = كسر قيود الماضي ومواكبة العصر، والموت على دفتر الأشعار = الرسوف في قيود التقاليد، وهو قرار يصدره الشاعر دون أن يترك للمرأة فرصة في الحاضر لتبدي رأيها أو تقول كلمتها (إنّي خيرتك) وليس (إنّي أخيرك) في المضارع.

وتستشفّ الوصاية الراسمة للمعالم المحدّدة على مستوى البنية العميقة، وتتقاطع ضديّاً في ثنائيات تبوح عن الإجماع اللاشعوري كما يتضح من المربع السيميائي التالي:

اختيار إجبار

(حرية) (قيد)

لا اختيار لا إجبار

(خيرتك) (اختاري)

إن استنطاق الثنائية الضدية (خيرتك-اختاري)، تظهر تناقضاً في تكريس الوهم في إظهار حرية الإرادة بينما هي مسلوبة ومصادرة بقرار لا شعوري، اجتماعياً وسياسياً؛ حيث يلغي الاختيار المسبق من الآخر، محمول الفعل الاختياري ليصبح اللا فعل معادلاً لموضوع القيمة (الحرية) التي تبدو منبثقة عن اللا حرية، وتتماهي في القيد معلنة اللا اختيار.

وفي المقطع الموالي يقدّم الشاعر عرضاً، يلغي فيه كلّ الحلول النسبية ضمن ثنائية ضدية ذات بعد ديني اجتماعي، تكمل الثنائية السابقة وتؤكدّها/

اختاري الحبّ أو اللا حبّ

فجبن ألا تختاري

لا توجد منطقة وسطى

ما بين الجنة والنار

ويظهر على مستوى الحوار التواصل غياب المخاطب ضمناً، فمثلت ذاكرة الناص مرجعية واقع المرأة العربية في معطى باهت فلم تنبس بينت شفة، بل تظل مغيبة وصامتة مستمعة، لم تمنح فسحة للحديث أو التعبير عن الرأي في بنية النص كلها، بل ظلت صاغية تتلقى ركاماً من الأفعال الأمرية المباشرة على مستوى الفضاء البصري الخطي في أحياء مستقلة/

أرمي أوراقك كلها وسأرضى عن أي قرار

قومي...

انفعلي...

انفجري...

لا تقفي مثل المسمار.

فالمرأة العربية التي يريد لها الشاعر أن تتحرر، نجدها لا تسعى من الثابت إلى التحول؛ فهي ما زالت خلف ستار تتلقى الأوامر والنواهي (قومي، انفعلي..)، وهو ما يشير إلى أن حريتها مرهونة بنطقها ولا تنطق ما لم تتعلم وتمزق ستار الجهل، وتتجاوز حدود قيد الماضي، وذلك شرط لبداية التحرر؛ حيث لم يمنحها الناص حتى حق الرغبة في إبداء الرأي.

وعلى مستوى الحوار الخارجي جاء الحوار أحادي القطب أو نيبياً، فلا يسمع للمرأة كلمة واحدة عبر أبيات القصيدة كلها، فيسير الحوار واصفاً واقع المرأة المشدودة إلى الماضي طوراً، وآمراً ناهياً تارة أخرى.

وتتبادل مرجعية الشاعر وترسبات واقعه (لا يمكن أن أبقى.. كالكشنة..)، مع واقع المرأة (لا تقفي مثل المسمار) الفاقد لحرية الإرادة والمشدود إلى أغلال التقاليد مما يمنع تحول العطالة إلى حركة لإزاحة الثبات وعدم الركون إلى (المقدر)/

لا يمكن أن أبقى أبداً

كالكشنة تحت الأمطار

مرهقة أنت وخائفة

وطويل جداً مشواري

غوصي في البحر أو ابتعدي

لا بحر من غير دوار

الحب مواجهة كبرى

إنجار ضد التيار

صلب، وعذاب، ودموع، ورحيل بين الأقمار

يقتلني جنبك يا امرأة

تتسلى من خلف ستار..

إن الانفتاح على ثقافة العصر وإبداعاته ومستحدثاته، وكسر حدود الزمان لمواكبة البشرية في مسارها الحضاري، أحدث صدمة حضارية عنيفة لم تتمكن المجتمعات الأحادية الزمن من مواجهتها، وهو انفتاح مس كل القيم الحضارية الوضعية منها والشرعية، وحتى أنماط السلوك والعيش والعادات والتقاليد، فاستطاعت بعض المجتمعات أن تخوض بشجاعة هذا التصدع في الكيان الحضارة والتراث، وأصيب بعضها الآخر بصدمة لم يميز حياها بين الهوية الشرعية والهوية التقليدية (تتسلى من خلف ستار)؛ إذ ما زالت طائفة من الرجال المثقفين في مجتمعاتنا، وفي عصرنا هذا، يترفع الرجل منهم عن مرافقة زوجته في الشارع، وكثيراً ما يتركها تسير خلفه، بل ظل إلى وقت قريب مثل هذا السلوك مدعاة للوقار والهيبة، ومخالفته مناساً للسخرية والتندر.. فقد خير للمرأة العربية في سجل التقاليد ألا تشتري حاجتها بنفسها، وألا تجلس إلى مائدة الضيوف ولو كانوا من الأقارب، ولا الحديث إليهم، وإنما يكون ذلك من خلف ستار حجرتها، فتسرق السمع وتتسلى بأحاديثهم ومسامراتهم، بله ما زالت بعض مجتمعاتنا تمنع صورة المرأة، على بطاقة التعريف.

وتأتي الوحدة القرائية/

يقتلني جنبك يا امرأة

تتسلى من خلف ستار

لتطرح معنى خفياً ومسكوتاً عنه، وهو قضية اللباس العربي التقليدي، وبعض الألبسة الأخرى الوافدة على مجتمعاتنا العربية والإسلامية، مثل البرقع الذي أدخله التتار، والنقاب واللعاف والحائك التي فرضها النظام التركي على المرأة

العربية، وبذلك انقلبت القيم فبات الدخيل أصيلاً والأصيل دخيلاً، كما هو الشأن بالنسبة إلى السروال الطويل المضبوط على الجسم، حيث صمم في بغداد في أوج الحضارة العربية الإسلامية أيام المأمون، وأصبح درجة سائدة إلى أن تفككت الخلافة الإسلامية، وسرعان ما انتشر في أوروبا بدل الجبة بسبب ملاءمته ومناسبته لحركة الجسم، ومع ذلك وجدنا بعض البيئات العربية تعتقده دخيلاً، بل وصل الأمر إلى اعتبار مرتديه خارجاً عن التقاليد ولقيم والأعراف الاجتماعية.

وتبدو أقطاب الصراع في هذا الخطاب غير متكافئة، وأحادية التأثير فجاء التوتر من جانب واحد هو جانب المرسل الذي يملئ على المتلقي مما يؤكد الوصاية والأمر السلطوي الذي ما انفك يمارسه العقل الذكوري على الأنثى. كما تبرز الثنائيات الضدية مشكلة صراعاً درامياً بين تقاليد الماضي الجاثمة على مصير المرأة العربية وقدرها (الآ حب، الموت فوق الدفتر، الخوف، النار، التسلي من وراء ستار..). وبين حرية الإرادة والقدرة على التغيير والتجديد (الحب، الموت على الصدر، الجنة، الغوص، المواجهة..)/

حرية الاختيار

- حتمية التجديد - حتمية التقليد

-الموت على الصدر -الموت على الدفتر

-الحب- اللا حب

-الجنة -النار

-قولي- خلف ستار

-انفعلي- مثل المسمار

صراع الثنائيات الضدية

نهاية= التحسر والتمني

أما الإيقاع الموسيقي فجاء خارجياً محمولاً على تفعيلية الخب، سريعة متلاحقة مترددة يواكبها صوت الرء التكراري المجهور، وعلى الرغم من إهمال نظام البحر والقافية وحرف الروي جاء النص متشاكلاً ملتزماً بروي واحد، تتوازي فيه إيقاعات القوافي وتتعانق دون أن تقاطع، لتحاصر داخلها إيقاعات أخرى ثانوية تقاطعها ولا تشكلها، كما يتضح من الرسم الآتية/

اختاري

أشعاري

وسطى

النار

قومي

انفعلي

انفجري

المسمار

الأمطار

خائفة

مشواري

ابتعدي

قرار

كبرى

الأقمار

امرأة

ستار

الإعصار

وقد أضفى هذا التوازي على النص مسحة ترددية توحى بعدم ثقة الشاعر في حصول ما يدعو إليه، وهو دخول المرأة الأنثى أو المرأة الرمز إلى العالم الذي حاول أن يرسم فضاءاته المؤملة؛ لتنتهي القصيدة بحسرة وتشوق إلى روح التغيير، ولكن عن طريق التمني اللامتناهي في اتجاه الأنا الساعية إلى مغادرة الواقع في نفس الآخر رغم الانشداد الدائم إليه/

آه لو حبك يبلعني..

يقلعني مثل الإعصار.

مقاييس النقد الأدبي

1-المقاييس:

يقابل كلمة العاطفة كلمة انفعال وكل منهما ظاهرة وجدانية في علم النفس .
وهناك بعض المقاييس التي نستعين بها في نقد العاطفة الأدبية ونذكر منها:

1-صدق العاطفة أو صحتها.

2-قوة العاطفة أو روعتها.

3-ثبات العاطفة أو استمرارها.

4-تنوع العاطفة أو شمولها.

5-سمو العاطفة أو درجتها.

ويراد بصدق العاطفة أن تنبعث عن سبب صحيح غير زائف ولا مصطنع.

ويراد بقوة العاطفة أنها هي التي تحرك في القارئ شعوره وتحرك قلبه وعقله وغير ذلك. وليس هناك مقياس لقوة العاطفة لأن طبائع العواطف تختلف في درجة قوتها فهناك عاطفة الحب وهناك عاطفة الحنان والإشفاق وهناك عاطفة الإعجاب والإجلال وهناك عاطفة الحزن والأسف وغيرها من العواطف التي تختلف في درجة قوتها. وتستند قوة العاطفة على الأسلوب ومصدر هذه القوة هي نفسية الكاتب.
وهناك فرق بين أداء الفكرة وتصوير العاطفة. فالفيلسوف يستطيع أن يؤدي أفكاره واضحة دقيقة لحسن تفكيره وسلامة سبكه. وكذلك العلماء بل وبعض الأدباء ، ولكنهم قد يعجزون عن تصوير عاطفتهم القوية التي أثارها الفكرة أو سواها.

ثبات العاطفة واستمرارها:

يراد بها استمرار سلطانها على نفس المنشئ وأن تبقى حارقتها وتأثيرها . وبهذا يشعر القارئ ببقاء المستوى العاطفي على روعته مهما تختلف درجته باختلاف الفقرات والأبيات.

ويرجع قصور بعض النصوص الأدبية أو الأدب عموما في بعض حالاته إلى عدم ثبوت العاطفة واستمرارها وذلك يرجع لسببين:

1- عدم القدرة على إبقاء العاطفة حية ومتقدة في نفس القوة في نفسه طول مدة إنشاء النص فيتأثر كل لفظ ومعنى بالانفعال الأساسي حين كتابته.

2- انخداع الكاتب بالتفخيم اللفظي ليداري به ضعف شعوره واصطناع القوة في غير صدق فإذا به يحاول بث شعور لا أصل له فيسقط نصه.

وتنوع العاطفة واستمرارها:

فأعظم الشعراء والأدباء هم الذين يقدرّون على إثارة العواطف المختلفة في النفوس. وهي موهبة قل أن تتوافر في شاعر — كاتب.

ودرجة العاطفة وسموها:

اتفق النقاد على تفاوت درجات العواطف فبعضها أسمى من الآخر وإن كانت كلها جائزة في شريعة الأدب. وهنا اختلاف في مقياس درجة العاطفة وسموها فهناك من يرى أن العواطف المعنوية أسمى من العواطف الحسية.

2- -الخيال:

يقول رسكن: إن حقيقة الخيال غامضة صعبة التفسير وينبغي أن يفهم من من آثاره وحسب".
ويوضح أن الخيال يتألف من التجارب الكثيرة المختزنة في ذاكرة الأديب. ولما كانت تجارب الإنسان ومشاهداته كثيرة ومتنوعة ومنها تتكون هذه المجموعة الخيالية فإن بإمكان الخيال تأليف صور لا تحصى وهنا يظهر سلطان الخيال على حياتنا العقلية.
هناك أنواع للخيال الأدبي:

1-الخيال الابتكاري :

إذا كان تأليفاً اختيارياً لصورة جديدة وهو يختار عناصره من بين التجارب السابقة . وفيه يظهر خيال الأديب وتأثير تجاربه الحياتية وتنوعها وسعة خياله. فإذا كان التأليف استبدادياً أو سخيلاً مثل شخصيات أبو زيد الهلالي وفيه يكون الخيال أشبه بأحلام اليقظة سمي وهماً.

2-الخيال التألّيفي أو المؤلف :

هذا النوع يضيفه النقاد إلى أنواع الخيال وهو تصوير صورة محسوسة وتأثيرها في نفسية الأديب والشاعر فالأديب يصف صورة حسية لكنه يستدعي صوراً أخرى من تأملاته وخياله اليقظ. فالخيال التألّيفي يجمع بين الصور والأفكار المتناسبة التي تنتهي إلى أصل عاطفي واحد صحيح. فإذا لم نفهم هذه الصورة على أساس صحيح متشابه كانت وهماً.

3-الخيال التفسيري أو البياني:

هذا النوع قائم على إدراك جمال الأشياء وأسرارها ثم اختيار العناصر التي تمثل هذا الجمال تمثيلاً قوياً ويفسر لنا أسباب جمالها وقوتها.

أولاً : مقاييس نقد المعنى :

يراد بالمعنى الفكرة التي تعبر عنها القصيدة أو تتناولها.

فالقصيدة تعبر عن فكرة رئيسية تنتظم الأبيات حولها بالإضافة إلى أفكار جزئية صغيرة. والمعنى هو من أهم العناصر التي يتم نقدها في الشعر لأن الشعر الذي يخلو من فكرة قيمة أو تكون فكرته ضعيفة يعد شعراً قليل الجدوى عديم الفائدة.

وقمة المعنى تكون قوية التأثير على النفس متى ما اتسمت بالقوة ومتى ما حققت المقاييس المطلوبة.

ومقاييس نقد المعنى هي:

مقياس الصحة والخطأ:

لابد للشاعر أن يلتزم بالحقيقة سواء كانت تاريخية أم لغوية أم علمية أم أدبية لأن الخطأ يفسد شعره ويجعله غير مقبول.

مقياس الجدة والابتكار:

المعاني الشعرية تكون مكانتها النقدية المتميزة حين تكون مبتكرة وجديدة وهنا تكمن عبقرية الشاعر وقوة شعره. وليس بالضرورة أن يقدم الشاعر معاني جديدة لم يسبق إليها فهذا شيء صعب المنال ولكن يقدم هذه المعاني بأسلوب تبدو فيه كأنها مبتكرة وجديدة.

مقياس العمق والسطحية :

المعنى العميق هو المعنى الذي يذهب بك بعيداً في دلالة معنوية عالية ومؤثرة ويصور في نفسك معاني كثيرة يثيرها فيك ويستدعيها لذهنك.

ويكون عمق المعنى مرتبط بموهبة الشاعر وقدرته العقلية والخيالية وثقافته العالية.

وتكون الأبيات عميقة المعنى إذا اعتمدت على الحكمة.

وعلى النقيض من العمق تكون السطحية: وهو الذي يكون فيه المعنى سهلاً جداً ولا مزايا فيه ويعرفه الكثير من الناس وتكون المعاني فيه بسيطة ساذجة.

ثانياً : مقاييس نقد العاطفة :

والمراد بالعاطفة هي الحالة الوجدانية التي تدفع الإنسان إلى الميل للشيء أو النفور منه وما يتبع ذلك من حب وكره وسرور وحزن ورضا وغضب.

وأهمية العاطفة في العمل الأدبي أنها نقطة الانطلاق فإذا لم تتحرك العاطفة لا يكون هناك إبداع.

ومقاييسها كالتالي:

1-مقياس الصدق والكذب:

الدافع الذي خرجت من القصيدة وجعلت الشاعر يكتبها هو محور الحكم على العاطفة بالصدق أو الزيف ، فان كان

الدافع حقيقياً وصادقاً كانت العاطفة صادقة. وإن كان الدافع غير حقيقي ومزيفاً كانت العاطفة غير حقيقية ومزيفة. وهذا الدافع يعتمد على عمق التجربة الشعرية وهو الموقف الذي عاشه الشاعر في كتابته لقصيدته. وتبدو صدق العاطفة قوية في بعض أغراض الشعر أكثر من الأخرى كالرثاء مثلاً وخاصة رثاء حبيب أو قريب.

-2- مقياس القوة والضعف:

القصيدة عندما تؤثر على نفس قارئها تكون عاطفتها قوية وهنا تكون العلاقة طردية بين قوة العاطفة وقوة التأثير على القارئ فكلما زادت زاد التأثير وكلما ضعفت ضعف التأثير. وترتبط قوة التفكير بطبائع الناس وأمزجتهم وفيما يتأثرون في بعضهم يتأثر بالرثاء أكثر من غيره وبعضهم يتأثر بالغزل وبعضهم يتأثر بالفخر وغير ذلك. وقوة العاطفة وتأثيرها على النفس تفسر بقاء الكثير من القصائد محتفظة برونقها وقوتها حتى عهدنا هذا رغم أن لها زمناً طويلاً جداً.

ثالثاً : مقاييس نقد الخيال:

الخيال هو الملكة الفنية التي تصنع الصورة الأدبية وهو عنصر مهم وأصيل في الأدب عموماً وفي الشعر خصوصاً. ولكن تختلف أهميته من جنس أدبي لآخر فهو في الخطبة والمقالة أقل منه في الشعر والقصة بل إن أغراض الشعر نفسها يتفاوت فيها الخيال فشعر الحكمة يقل فيه الخيال بينما يكثر في أنواع الشعر الوجداني. ومما يعطي الخيال صورته الجميلة أنه يصف أحياناً مشاهد نراها دائماً ولكنه يبعث فيها روحاً جديدة يجعلها مؤثرة ومثيرة. لذا فإن الشعر الذي يخلو من الخيال يكون قليل التأثير في النفوس .

ومقاييس نقد الخيال كالتالي:

-1- صحة الخيال:

صحة الخيال مرتبطة بالذوق الأدبي. فليس كل خيال يمكن أن نسخره في إعداد الصورة الأدبية إذ إن من الخيال ما يكون كالحلم لا يستند إلى واقع مما يعد نوعاً من الوهم.

-2- نوع الخيال:

وهو نوعان : الأول الصورة الخيالية البسيطة:

والمراد به الصورة الأدبية التي تمثل مشهداً محدداً لموقف معين أو معنى من المعاني التي يريد الشعر تصويره. وأكثر الخيال الشعري العربي يميل إلى هذا النوع من الصور ويرجع ذلك إلى حب الشاعر للفكرة وحرصه عليها مما يبعده عن الإغراق في الخيال والمبالغة فيه.

والثاني: الصورة الخيالية المركبة:

وهي مجموعة صور ومشاهد تتضمنها كلها صورة واحدة. وفي هذا النوع نجد الحركة والحيوية في النص ونجد تعدد الألوان والمعاني.

رابعاً: مقاييس نقد الأسلوب:

والأسلوب يتمثل في البناء اللغوي للشعر من حيث اختيار المفردات وصياغة التراكيب وموسيقى الشعر.

1- نقد المفردات:

يجب مراعاة الأمور التالية في مفردات الشعر:

أ- سلامة الكلمة من الغرابة: أي يجب أن تكون الكلمة فصيحة وخالية من العيوب التي تصيب الكلمة مثل أن تكون غريبة.

ب- إيجاء الكلمة: يجب أن تكون الكلمة المختارة توحى إلى المعنى الجميل الذي وضعت من أجله.

ج- دقة استعمال الكلمة: وهنا تبرز عبقرية الشاعر فهناك الكثير من الكلمات والمفردات التي تأتي بمعنى واحد إلا أن على الشاعر أن يختار بينها ما يناسب الموضوع والفكرة وأن يتقن اختيارها ووضعها في مكانها المناسب وزمنها المناسب.

2- نقد التراكيب :

التراكيب في الشعر تكون إما جزلة أو سهلة.

أ- الأسلوب الجزل:

هو ما كان قوياً غير ركيك ولا مستكره. والنقاد لهم نظرة في الأسلوب الجزل وهي: هو الأسلوب الذي يسمعه العامة ويعرفونه كلهم لكنهم لا يستعملونه في أحاديثهم.

ومن أبرز سمات الأسلوب الجزل:

قوة الكلمات.

وقصر الجمل.

وتقديم الإيجاز على الإطناب.

والفخامة التي تجعله في مستوى عالٍ من القول.

ب- الأسلوب السهل: وهو ما كانت ألفاظه لا تحتاج إلى بيان وتفسير وما كانت مرتفعة عن الألفاظ العامة. وهذا النوع يمكن تسميته بالسهل الممتنع فهو مع سهولته وقربه إلا أن إبداعه وإنشاءه ليس بالأمر الهين.

3- نقد موسيقى الشعر :

موسيقى الشعر هي العلامة الفارقة والمميزة بين الشعر والنثر.

وتتألف موسيقى الشعر من أمور ثلاث :

1- الوزن الشعري

2- القافية

3- الموسيقى الداخلية

- الوزن الشعري:

ويراد به البحر الشعري الذي نظمت عليه القصيدة ويرى القاد أن هناك ثمة علاقة بين موضوع القصيدة وغرضها من

جهة وبين الوزن الشعري من جهة أخرى.
فالبحور ذات التفعيلات الطويلة تصلح غالباً للموضوعات الحماسية ونحوها. كما أن البحور الخفيفة تصلح للغزل ونحوه وهي علاقة ظاهرة وليس قاعدة.

القافية:

كانت القصائد تسمى بأسماء قفيتها مثل لامية العرب للشنفرى واختيار القافية وإيقاعها وحرفها المميز يعد من مستويات الإبداع في القصيدة.
موسيقى الشعر الداخلية
وهو نغم خاص تمتاز به القصيدة بسبب مفرداتها ونجاح الشاعر في اختيارها وترتيبها وتنسيقها وما يتبع ذلك من حركات الإعراب والمد والإمالة والتفخيم وفنون البديع اللفظي المتعددة.

مقاييس نظم النثر

أولاً : نظم القصة:

مقاييس نظم القصة:

أولاً: الفكرة:

ما من قصة إلا وتقوم على فكرة يوصلها إلينا القاص والقاص البارع هو من يوصل فكرته إلينا بطريقة غير مباشرة ويجعلها تتسرب إلى عقولنا مع تيار الأحداث وتتابع حوادث القصة.
والفكرة هي التي تؤثر على القاص وتجعله يوجه الأحداث والشخصيات توجيهاً خاصاً يؤدي في النهاية إلى توضيح فكرته.
وبالعكس إذا اعتنى القاص بالفكرة وتوصلها فإنه قد تقل عنايته بالأحداث والشخصيات. وعندئذ لا نحس بطبيعة سير الأحداث والشخصيات بل نشعر بتوجيهها قسراً وفق إرادة الكاتب وهذا يخل بجمالية القصة ومدى تأثيرها.

ثانياً الحوادث :

هي المواقف والأفعال التي تفعلها شخصيات القصة وأهمية هذا العنصر تظهر في أن لأي قصة أحداث أو حدث تبني عليها وتسرد من هذه الأحداث أقوال وأفعال تؤدي في النهاية إلى جمال القصة وإظهار فكرتها.
والأحداث في القصة تنقسم إلى قسمين:

1- حوادث رئيسية:

وهي الحوادث التي تكون منعطفاً في القصة وقد تكون حدث واحد تدور حوله القصة بكاملها ويسمى بالحدث المحوري للقصة.

2- حوادث ثانوية:

وهي حوادث صغيرة تمثل حركات الشخصيات التي تعد من تفاصيل وجزئيات الحياة التي لا بد منها وتدور هذه الأحداث الثانوية كلها حول الحدث أو الأحداث الرئيسية.

مصادر الحوادث:

هناك ثلاث مصادر للحوادث في أي قصة:

1- الواقع:

فإذا كنت القصة مصرها هو الواقع فيجب مراعاة جو القصة الواقعي الذي تصوره وتبني أحداثها عليه فلا يخرج عن هذا الأساس فلا يمكن له أن يستخدم حدث خيالي مع أن القصة تتحدث عن واقع يعيشه الكاتب والقارئ. وواقعية الأحداث ليس بمعناه أن تكون القصة قد حدث فعلاً ولكن واقعيتها تكمن في أنها ممكنة الحدوث.

2- التاريخ:

في هذه القصة يكون مصدرها التاريخ والأحداث التاريخية ويستفيد الكاتب من المؤرخين والتحقيقات التاريخية في قصته ويجب أن يكون الكاتب ملتزم وصادق بما يعطي لقصته المصدقية والقبول. وهذه تتطلب الدقة في البحث والتقصي وراء الأحداث وتاريخها .

3- الخيال:

وهنا تكون حوادث القصة خيالية أي أحداث لا يمكن أن تحدث أو بعيدة الحدوث ويرجع النقد إلى سبب الاهتمام بها لما تتميز به من الطرافة والجاذبية. ويأتي تحت هذا المسمى الأساطير لدى الشعوب والتي دونوها في قصصهم وأخبارهم وأيضاً قصص الحيوانات والخيال العلمي وغزو الكواكب وغيرها.

طريقة عرض الحوادث:

هناك طرق لعرض الحوادث منها:

1- أسلوب ضمير المتكلم:

وفي هذا الأسلوب يجعل الكاتب بطل القصة هو الذي يحدث عن نفسه وأعماله التي يقوم بها وتكون هي أحداث القصة فيعيش القارئ مع البطل من بداية القصة ويتعرف عليه مباشرة وميزة هذا الأسلوب هو الربط بين القارئ وبين بطل القصة وأحداثها المتعلقة به.

2- أسلوب ضمير الغائب:

وهذا الأسلوب يقوم على السرد فكل الأحداث مجتمعة في عقل الكاتب ويقوم هو بدوره في توزيعها وتوزيع الأدوار حسب فكرة وطريقته وكيفما يراه مناسباً في حركات وأحداث القصة . وأكثر القصص تميل إلى هذا الأسلوب.

ثانياً: الشخصيات

الشخصيات هي التي تقوم بأدوار القصة وتؤدي أحداثها وحركاتها ومواقفها المتعددة.

والشخصيات في القصة تنقسم إلى قسمين:

1- شخصيات رئيسية:

وهي التي تقوم بأكثر الأدوار في حوادث القصة وتظل في دائرة الأحداث أطول وقت ممكن وهي أيضاً الشخصيات التي يسهب الكاتب في إبرازها وإبراز مواقفها وتحليل مشاعرها . وقد تكون عدة شخصيات وقد تكون شخصية واحدة .

وغالباً ما تكون تركيبة أو طبيعة تلك الشخصيات مركبة وليست بسيطة لأنها في الغالب تمر بظروف مختلفة ولها مواقف متعددة ومختلفة ومتضادة في بعض الأحيان . والشخصيات الرئيسية تستأثر باهتمام الكاتب والقارئ في نفس الوقت.

2- شخصيات ثانوية:

وهي شخصيات تقوم بأدوار ثانوية أو هامشية في أحداث القصة ويكون الغرض من وجودها إكمال الصورة. ودفع الشخصيات الرئيسية إلى مواقف معينة. وإظهار جوانب معينة من حياتها أو شخصياتها. والإسهام في تطوير الأحداث ودفعها للإمام. ووصف هذه الشخصيات بأنها ثانوية لا يعني بأنها عديمة الفائدة بل هي في مجملها ضرورية للعمل القصصي.

أنواع الشخصيات حسب الجمود والنمو:

1- الشخصيات النامية:

هي الشخصيات التي تظهر مع أحداث القصة ومع مرور هذه الأحداث وتمر في تغيرات كثيرة وتنتقل مع أحداثها ومواقفها تبعاً لإيقاع الحركة والأحداث في الحياة. فتراها تتحول من حال إلى حال ومن موقف إلى موقف.

2- الشخصيات الثابتة:

ويطلق عليها النقاد الشخصيات النمطية أو الجاهزة وفي الغالب أن الشخصيات الثابتة هي شخصيات ثانوية تؤدي وظيفتها في إضاءة جانب من جوانب الشخصيات الأخرى. وقد يوكل لها عمل ما في القصة ثم تتوارى عن الأنظار. طرق تصوير الشخصيات:

يختلف تصوير الشخصيات من الرسام والمصور التلفزيوني عنه في الكاتب القصصي حيث يستخدم هذا الأخير الكلمات في رسم شخصياته وأبطال عمله القصصي لذلك يحتاج إلى الكثير من المهارة للاستفادة القصوى من خصائص الكلمة.

وهناك طريقتان لتصوير الشخصية القصصية:

1- الطريقة الإخبارية:

وتمثل الأسلوب المباشر الذي يعتمد عليه الكاتب لتصوير شخصيته فيذكر أن هذه الشخصية غنية أو فقيرة قوية أو ضعيفة جاهلة أو متعلمة وهكذا ...

كما يصف الأشياء المتعلقة بها من أوصاف أو تركيبة نفسية أو طريقة تعامل وهكذا

وميزة هذه الطريقة أنها تسرع في تقديم الشخصية للقارئ مما يساعده على فهمها ومعرفتها مبكراً وتوقعه لما يمكن أن

يصدر منها ويعاب على هذه الطريقة أنها قد تقطع مسيرة التتابع والتدفق في أحداث القصة.

-2 طريقة الكشف:

وهو الأسلوب غير المباشر. وهذا الأسلوب يجعل الأحداث هي التي تكشف عن الشخصية وتصورها للقارئ وذلك عن طريق تصوير الأفعال والأقوال التي تصدر من الشخصية ويكون عن طريق الحوار بين الشخصيات فنفهم من سياقها صفة أو أكثر عن هذه الشخصيات.

وهذه تعطي للقارئ لذة في اكتشاف الشخصيات وأبعادها.

إلا إن من عيوبها إنها تبطئ القصة وقد ترهلها بأحداث جانبية لا قيمة لها.

كما لا يمكن أن نفضل طريقة على الأخرى. فالقصة تحتاج إلى الأسلوبين معاً ومن غير المعتاد أن تعتمد القصة على أسلوب واحد في تصوير شخصياتها ولكن قد يكثر استخدام أسلوب على حساب الآخر.

كما أن تصوير الشخصيات الرئيسية بالذات يحتاج فيه الكاتب إلى كلا الأسلوبين .

رابعاً:

الحبكة القصصية:

ونعني بالحبكة القصصية ترتيب الأحداث ترتيباً معيناً.

وأقسام الحبكة القصصية من حيث التماسك أو عدمه:

1- الحبكة المتماسكة:

وهي الحبكة التي تكون أحداثها متصلة ببعضها اتصالاً وثيقاً بحيث يكون كل فصل من القصة أو حدث نتيجة للفصل السابق وغالباً ما تظهر الحبكة المتماسكة في قصص التي يكون بطلها شخص واحد لأن التركيز على شخص واحد في القصة أو شخصية واحدة تعطي الفرصة لترابط الأحداث وتماسكها كالقصص البوليسية مثل قصص (أجاثا كريستي).

وعيوب الحبكة المتماسكة أنها قد تؤوي إلى التكلف أو الافتعال وقد يقل فيها عنصر الإثارة وحوافز التغير وقد تدفع القارئ للملل والفتور.

-2 الحبكة المفككة:

وليس إطلاق كلمة مفككة ذماً أو إنقاص من قيمتها بل لأنها تقابل كلمة (متماسكة)

ونعني بالحبكة المفككة هي التي يكون بها عدد من الأحداث مرتبط بعدد من الشخصيات يربط بينهم عنصر معين كالمكان أو الزمان أو الشخصية الرئيسية في القصة أو حدث رئيسي في القصة أو غير ذلك. وعيوب الحبكة المفككة أنها تسبب التشتت وقد تجعل القاص ضعيفاً في الربط بين الأحداث.

أقسام الحبكة من حيث الشكل والبناء:

1- الحبكة المتوازية :

وهي أكثر الأنواع شيوعاً في القصة والحبكة المتوازية هي تلك الشبيهة بالبناء الهرمي وهو يماثل تماماً (هرم فرايتاج) المسرحي.

وهي كالتالي:

البداية ثم صعوداً يمثلها الحدث الصاعد مروراً بالأزمة ثم في رأس الهرم العقدة ثم الحدث النازل إلى الحل ثم النهاية.

-2- الحبكة الحلقية :

وهي تمثل بناء آخر للقصة يقوم على وجود عدد من المشكلات التي تعترض الشخصية الرئيسية ويتغلب عليها واحدة تلو الأخرى وهكذا حتى نهاية القصة.

وبناؤها على شكل حلقات على الشكل التالي:

المشكلة --- الحل --- المشكلة --- الحل --- المشكلة --- الحل ..

وقد يبني القاص قصته هذه وهو يعدها لكي تمثل في حلقات إذاعية أو تلفزيونية.

-3- البدء من نهاية القصة :

قد يكون بناء الحبكة قائم على البدء من نهاية القصة ثم الرجوع إلى الخلف حتى تتكشف الإحداث والوقائع الأخرى والشخصيات المرتبطة بها وهذا النوع ابتداءً في السينم ثم انتقل إلى الرواية.

****عناصر الحبكة :**

1- البداية:

وهي المرحلة الأولى لمواجهة القارئ فلا بد أن تتضمن ما يشجع هذا القارئ على الاستمرار في قراءة القصة. لأن البداية الضعيفة للقصة ستكون سبباً في ترك القارئ لها وانصرافه عنها.

-2- الصراع (التدافع):

وهو الذي يولد حركة الأحداث والوقائع في القصة والمقصود هو وجود ما يسبب بناء الأحداث للقصة وهذا الصراع أو التدافع يكون له أوجه عديدة وأشكال متنوعة فقد يكون الصراع داخلياً في نفس إحدى الشخصيات أو قد يكون الصراع بسبب عوامل مثل الطمع والخوف والبطولة والتضحية والطموح وربما الجريمة وغير ذلك من العوامل.

-3- العقدة:

وهي المشكلة الرئيسية في القصة وتنشأ بفعل الأحداث الصاعدة حيث تتأزم الأمور ويتحول موقف البطل إلى حالة من الضعف والخوف.

-4- الحل:

وهو الحدث الذي يكون سبباً في حل العقدة جزئياً أو كلياً ولا بد أن يكون الحل مقنعاً متناسباً مع أحداث القصة. ويلجأ بعض الكتاب على أنماط الحلول البسيطة ومنها:

أ- أن يجعل الشخصية الرئيسية تستيقظ من النوم ويكون كل ما رآه من مشكلات حلماً من الأحلام.

ب- أن ينهي بعض شخصيات القصة بالموت ليسهل عليه تقديم الحل المناسب.

ج- أن يعتمد مبدأ المصادفة وحدها للهي يحل المشكلة التي وقعت فيها الشخصيات ولا شك أن مستوى وجود

المصادفة في حياتنا أمر قليل الحدوث لا يصح التعويل عليه في حل عقدة القصة أما القليل جداً من المصادفة في القصة

فلا مانع منه بحيث تبدو المصادفة طبيعية تسوغها أحداث القصة.

5-النهاية:

وهي آخر شيء في القصة وقد تتضمن النهاية عنصر الحل وقد تأتي بعده لتصور أثر ذلك الحل على شخصيات القصة وكما في بداية القصة يجب أن تكون مثيرة وملفتة فيجب على الروائي أو القاص أن يجعل نهايتها مثيرة ويضمنها عنصراً مفاجئاً يجعل القارئ معجباً بها ويجعل هذه النهاية عالقة في ذهنه.

خامساً:

الزمان:

تتحرك القصة في خطين متعامدين يحددان موقع الحدث وهما الزمان والمكان. ويمكن ان تدور أحداث القصة في الماضي بالعودة إليه والعيش فيه عبر الأحلام والذكريات او الحاضر في دقة وصفه تظهر واقعيته.

او المستقبل بإستشرافه وتصوير الحياة المتوقعة فيه . ويتميز عنصر الزمن في القصة بقدرته على نقل الأحداث والأشخاص من حال إلى حال وأحداث تغييرات كبيرة في بيئة القصة. والزمن في القصة ينقسم إلى:

1-الزمن الواقعي:

حيث يجري القاص أحداث قصته في إطار زمني محدد تحكمه قوانين الزمن الصارمة وتتسلسل الحوادث فيه تبعاً نظراً لوجودها الزمني من البداية إلى النهاية .والزمن عنصر مهم من عناصر الواقع الذي يجب مراعاته في رسم الشخصية أو وصف البيئة فالقاص يدرك أن لكل زمان طبيعته وظروفه وخصائصه التي يجب مراعاتها.

2-الزمن النفسي:

ونرى فيه جانباً مغايراً للزمن الواقعي حيث تصبح اللحظة الواحدة بسبب الألم مثلاً أو لفظة الانتظار شيئاً آخر لا يمكن أن يحسب بالدقائق أو الساعات أو الأيام. ومثل ذلك لحظات التأمل والتذكر التي تتداعى فيها ذكريات سنوات متعددة في وقت وجيز.

سادساً: المكان:

المكان هو الميدان الذي تقوم عليه أحداث القصة ويجب على القاص حسن اختيار المكان وإجادة استثمار محتوياته ومكوناته.

وتنبع أهمية المكان في استخدامه عنصراً كاشفاً لمشاعر الشخصية القصصية وأحاسيسها. ويفصح الكاتب عن مكان القصة وزمانها بشكل مباشر وقد يترك ذلك للأحداث.

سابعاً: الحوار:

يؤدي الحوار دوراً أساسياً في تنمية أحداث القصة وتصعيدها فمن خلال الحوار ينشأ الحدث القصصي أو جميلة الأحداث كما أننا نعرف سمات الشخصيات وخصائصها التي تتميز بها وتتميز اللغة القصصية بالسهولة والبساطة لأنها تحاول أن تقترب كثيراً من واقع الأحداث ومن واقع القارئ أيضاً.

واقعية الحوار:

لا خلاف بين كتّاب القصة في استخدام اللغة العربية الفصحى في السرد والوصف والتحليل داخل القصة أما الحوار فإن عدداً من أولئك الكتاب يرى أنه من الممكن أن يكون بعض منه بالعامية. لكن التجربة أكدت أن اللغة العربية في مستواها المتوسط البعيد عن الغرابة والغموض قادرة على التعبير الواقعي المناسب دون حاجة إلى اللهجة العامية. كما يجب على القاص أن يضيف على واقعية الحوار السمات الواقعية الدالة عليه مثل الغضب والرضا والحزن والسعادة ورفع الصوت وتخفيضه وهكذا.

ثانياً نقد المسرحية

تعريف المسرحية:

إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها مؤلف.

عناصر المسرحية:

الموضوع . الحدث . الشخص . العقدة (الحبكة) . نقطة التحول . الحوار . الزمان . المكان .

تقسيمها إلى فصول ومشاهد.

الحدث "

يعد الحدث أساس الفعل المسرحي ومحور العملية الفنية ، وهو محاكاة للحياة البشرية (طبيعياً

محتملاً) . ويتحرك الحدث تدريجياً بفعل الصراع بين الشخص . ويكون الحدث الرئيسي بمثابة المحور الذي

تتخلله أحداث فرعية تشترك فيها الشخصوس لتعرض الفكرة و هـو ما يسمى بالـوحدة

العضوية ، والوحدة من ضرورات العمل الناجح .

العقدة :

العقدة (الحبكة) :هي سلسلة الحوادث التي تجري في المسرحية مرتبطة برابط السببية (وهي نقطة

التأزم في الحدث). ولكل حدث في المسرحية عقدة . وجميع العقد مرتبطة بالعقدة الرئيسية كارتباط

الأحداث الفرعية الرئيسة بالحدث الرئيسي ، وهذا الارتباط يؤدي إلى جذب المشاهد وشده .

تطبيق على تحليل المسرحية بشكل عام :

يمكن استخدام التساؤلات التالية بين يدي من يقوم بتحليل عناصر المسرحية وطرح تساؤلات

أخرى مشابهة .

الحدث:

عند تحليل الحدث في المسرحية يمكن استخدام التساؤلات التالية بين يدي القارئ كوسائل

للمساعدة في التحليل:

- ما الحدث الرئيسي ؟
- إذا كان هناك أثر تربوي ، فوضحيه؟
- اذكرى الأحداث الفرعية؟

■ هل أدت الأحداث الفرعية إلى تعميق الفكرة وتوضيحها؟

■ هل الأحداث مما نشاهدها في حياتنا (واقعية)؟

■ هل الأحداث مكثفة أم سطحية؟

العقدة:_____

عند دراسة مستوى العقدة في بناء المسرحية فإنه يمكن طرح التساؤلات التالية لدي تحليل العقدة

في المسرحية:

هل العقدة مقنعة ومترابطة؟

كيف وردت الأحداث ، مرتبة ترتيباً زمنياً أم ترتيباً لا واعياً؟

ما الموقف التي تثير المتعة في نفس القارئ وما تلك التي تشعر القارئ بالملل؟

اذكري موقفا مملا ، ثم أعيدي صياغت أكثر تشويقاً؟

ما الموقف التي تؤدي إلى الذروة ؟ وأين تبدأ الذروة؟

كيف يبدأ الصراع؟

هل النهاية منسجمة مع تطور الأحداث؟

هل هي متوقعة أم مفاجئة؟

ما الأسلوب الذي اتبعه الكاتب في رسم الشخصوص ؟ ساخر ، جدي ، هزلي ، ضاحك؟

الشخصـوص :

للقوف على تحليل شخصيات المسرحية فإننا نطرح التساؤلات التالية بين يدي المحلل للمسرحية:

- هل تدخل الكاتب في حركة الشخصـوص أو حديثها؟
- أيها أكثر وضوحا وقوة حركة الشخصـوص وحيويتها أم الأحداث والحبكة؟
- من هي الشخصيات الرئيسة في المسرحية؟
- ما أهمية الشخصيات الأخرى ؟ وما دورها؟
- هل الشخصيات ولا سيما الرئيسة منها أفراد حقيقيون لهم أمثلة من المجتمع أم نماذج رمزية؟
- وهل الشخصيات متحركة وحيوية أم أها نمطية جامدة ؟
- ما دور الشخصيات الثانوية ؟
- هل مهمتها توضيح شخصية البطل أم هي وسيلة لإبراز التناقض بين الشخصية الرئيسة والشخصيات الأخرى؟
- هل أقوال الشخصيات وأعمالها منطقية ومناسبة لرمحها؟
- ما السمات العامة للحوار وهل هو مناسب لمستوى الشخصيات وأفكارها؟
- هل لغة الحوار عامة ،فصيحة ، جزلة ، غامضة؟
- ما أثر لغة الحوار في نقل الفكرة؟

- هل يوضح الحوار هوية الشخص؟
- هل الحوار علني أم داخلي مسموع؟
- هل نبرات الحوار واحدة ، أم أن الكاتب يوضح الحالات؟
- أي تعليق آخر

- وظيفة النقد الأدبي :

للنقد الأدبي وظيفتان شاملتان للكثير من الجوانب

1- وظيفة جمالية فنية . 2 - وظيفة عملية .

أولاً : الوظيفة الجمالية الفنية :

وهي التي تختص بالأدب كفن من الفنون الجميلة الراقية ، فيتناولها النقد من حيث : الشكل والمضمون ، وذلك بتفسير كل منهما وتحليله ، ثم الحكم له أو عليه .

أولاً : فمن حيث الشكل : وهو الذي يشمل : لغة النص ، ومفرداته ، وأسلوبه وصوره الفنية ، وجرس ألفاظه وإيقاعها وضع النقاد مقاييس كثيرة ودقيقة لجودة كل عنصر من عناصر الشكل :

* من شروط المفردات (الكلمات) :

الدقة ، الإيجاء ، السهولة ، الألفة ، الطرافة ، الشاعرية ، الاستعمال ، الإفادة ، التكرير ، استعمال حروف الصلات والاصطلاحات .

* ومن شروط جودة الأسلوب :

مقياس النحو ، الوضوح ، القوة ، المحسنات البديعية ، التلاؤم بين اللفظ والمعني ، المؤاخاة بين الألفاظ ، الطبيعية والتكلف ، وحدة النسج ، وضعف التأليف .

* ومن حيث الصور الخيالية أو الشعرية :

1 - وضعوا شروط لجودة التشبيه ، وجودة الاستعارة ، وكذلك جودة الكناية والمجاز..

2 - عرفوا أنواع التشبيهات ، ونوع الصورة الشعرية : الجزئية - الممتدة الكلية - الفسيحة .. وعناصر كل منها .

* كما عرفوا موسيقي الشعر ، وما يجب على الشاعر تجاه الجرس الصوتي للحروف والإيقاعات ، وحسن التأليف بينها ، ومراعاتها للموقف ، وعرفوا الموسيقي وأنواعها الخارجية والداخلية الظاهرة ، والداخلية الخفية - وأثرها في جمال النص ... ومصادر كل منها . كل هذا من اختصاصات وظيفة النقد الفنية الجمالية في جانب الشكل ...

ثانيا: الوظيفة العملية :

ونعني بالوظيفة العملية فائدة النقد الأدبي في خدمة كل من : الأديب ، القارئ ، والحياة الأدبية .

1- خدمة النقد للأديب :

* يقدم النقد خدمات جليلة للأديب منها :

أ - دراسة أدبه ، وإبراز نواحي القوة والضعف فيه .

ب - تصحيح مساره الأدبي .

ج - إسداء النصح والتوجيه الموضوعي له .

د - رعاية موهبته الأدبية وتنميتها .

* ولهذا نعرف سبب شكوي بعض الأدباء من تجاهل النقاد لهم ، وعدم الاهتمام بإنتاجهم - حتي قال الخليل بن أحمد (واضع علم العروض) [أنما أنتم - معشر الشعراء - تبع لي ، وأنا سكان السفينة ، إن قرظتكم ورضيت قولكم نفقتكم - راجع شعركم - وإلا كسدتكم] .

2- خدمة النقد للقارئ :

1 - ييسر للقارئ فهم النصوص ، وتقريبها له .

2 - التنبيه على الجيد والردئ في الأدب .

3 - يساعده على حسن الاختيار للجيد من النصوص الأدبية .

4 - تربية ملكة النقد والتذوق والحس الجمالي عند القراء .

ثالثا : خدمة النقد للحياة الأدبية :

1- الإسهام في رقي الحياة الأدبية ، وتوجيه دفعة الحياة الأدبية .

2- تنمية الذوق الأدبي العام ، مما يؤدي إلى ارتفاع مكانة الأدب الجيد .

3- هو حارس أمين على الحياة الأدبية ، يتولي رعاية قيم الأمة وثوابتها ومبادئها . فيقف ضد الأدب الذي فيه تجاوز لهذه القيم ، سواء الدينية أو الأخلاقية ، أو الوطنية للأمة .

4- هو المعيار الذي تختار به شروط النصوص الأدبية المطلوبة .

5- تقوم الأعمال الأدبية عن الدراسات أو المسابقات .

الذوق

إن الآراء السابقة جميعاً تؤكد دور الذوق، أو العنصر الشخصي، أو الذاتي في النقد، فهل الذوق أساس نقدي مبهم؟ أو انطباعي؟ لا حدود موضوعية له؟ الحق أن الذوق مصفّى، المثقّف، هو الذي نعنيه في النقد الأدبي السليم والذوق هو وليد التمرس بحرّ الأساليب، وصائب المنطلق، وتسلسل الفكرة، وترابطها، ترتاح به النفس إلى نسق خاص من التعبير، وتهشّ لنمط معين من البيان أو التصوير، ولن يجد هذا الذوق الراسخ صعوبة في الاهتداء إلى بواعث الجمال في كل من النسق التعبيري، والنمط التصويري، والنتاج الفني

ويقودنا الحديث عن الذوق وبواعث الجمال إلى بيان العلاقة بين التذوق وتربية الإحساس الجمالي وتنميته: فإذا كان علم الجمال يدرس الأحكام الجمالية الصادرة عن الظواهر الجمالية. فإنه لابد من أن يكرس الباحثون فيه مجهوداتهم لدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية، أي عنصر التذوق. وإذا كانت فلسفة الجمال تُعنى بنظريات الفلاسفة وآرائهم في إحساس الإنسان بالجمال، وحكمه به وإبداعه في الفنون الجميلة، فإن علم الجمال المعاصر يخرج الموضوع الطبيعي أو الفيزيائي من مجال النقد الفني، لأنه ليس ثمرة الابتكار أو الإبداع الفني، فموضوعات الطبيعة كالزهور والبحار، والطيور وإن كانت تثير بهجة الإنسان وإعجابه، إلا أنها لا تكتسب قيمة جمالية إلا من خلال الذوق الفني. الرؤية المدربة التي تستخدم مادة للتعبير الجميل فمن خلال التعبير الفني يكتسب الجمال الطبيعي قيمة، ويصبح موضوعاً للتذوق الفني، فمن خلال التعبير الفني يظهر إحساس الإنسان وذوقه وقيمه.

فإذا كان النقد تفسيراً للعمل الفني أو هو تحسين العلاقة بين العمل الفني وجمهور المتذوقين، فإن علم الجمال هو تفسير لهذا التفسير، أو هو في قول بعضهم: نقد للنقد، فهو فرع من فروع الفلسفة، وإذا صدق على الفلسفة أنها نقد، فإن

فلسفة الجمال تكون بدورها نقداً للنقد، فالفنان هو المتذوق الأول المبدع للقيم الجمالية، والعمل الأساسي لعالم الجمال هو البحث في المواقف والمشكلات الحيطية بالفنان، بوصفه متذوقاً ومبدعاً للجمال. فحكمنا على الشيء بالجمال يعني أننا نفذنا إلى باطنه وتذوقناه وحدث ضرب من التماس الوجداني بيننا وبينه. فليس التذوق تجربة صوفية غامضة، وإنما هو جوهر وتعاطف الذات مع الموضوع المنقود، لإدراك معناه، والكشف عن ثرائه الفني، ومدى ما يتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى، أي بين المادة والصورة في العمل الأدبي. فالتذوق — إذاً — عملية تبدأ بالتأمل والتبصير، وتستند إلى الخبرة الجمالية أو الإحساس بالجمال، ومعرفة فلسفة الفن، ثم تنتهي بالمشاركة والحكم.

ونؤكد مرة أخرى أن الذوق الذي نعينه ليس الأثر النفسي الانطباعي السريع، الذي يتركه في نفوسنا بيت من الشعر، أو المتعة الوقتية الخاطفة التي تعقب قراءتنا لقصيدة ما، فنقول بانفعال — كما كان حال نقدنا القديم في بواكيره — هذا أروع شعر، أو هذا هو الشعر. فعملنا هنا تماماً كمن يشغله الهيكل العام عن رؤية التفاصيل الدالة الموحية. الذوق الذي نعينه هو " تلك الموهبة الإنسانية التي أنضجتها رواسب الأجيال السابقة، وتيارات الثقافة المعاصرة، والتي امتزجت جميعها فكونت هذا الشيء المسمى بحاسة التمييز، أو الذوق الأدبي، كما يقول أستاذنا العشماوي. فهذا الذوق ليس تأثيرية خرقاء، كما أنه ليس إحساساً أرعن، ولا هو لذة جمالية فحسب. ونظراً لهذه المتزلة التي يحتلها الذوق المستند إلى الثقافة والموهبة والدربة، فإنه عماد فهم النصوص الأدبية والإحساس بما فيها من عناصر نتصل بالحاسن والمساوئ

النقد والتأثيرية (Imprennion)

لا يكاد الباحثون في النقد الأدبي: طبيعته ووظائفه ومناهجه، يفرقون بين الذاتية والتأثيرية. فالاعتصار على مجرد الاستحسان أو الاستهجان في مجال النقد دون تمهيد لها بدراسة فكرية مساوقة للتذوق والجمال تسمى عند المحدثين بالنقد الذاتي أو التأثيري. وهو يعتمد على الذوق الشخصي في إدراك جمال العمل الأدبي أو قبحه، وبذلك لا يكون الذوق وسيلة من وسائل المعرفة، وإنما هو وسيلة إلى إدراكات خاصة تثير في شعور المتذوق الرضى أو السخط. فالأذواق تختلف، وهي غير موزعة على الناس بالعدل، وعندما يقول المتذوق: هذا جيد، وهذا رديء فهذا الحكم عائد إلى ما يحسه هو، وبذلك لا يكون للنقد قيمة، دون تحليل، بعد التحليل والدراسة الموضوعية والموضوعية. فالتأثيرية ثمرة التفاعل بين الأعمال الفنية والأذواق، أي مدى ما يستطيع أن يثيره العمل في نفس متلقيه، ومدى ما يؤثر في عواطفه وانفعالاته،

فأهم خاصية للمبدع هي "أن يثير لدى القارئ استجابات في ذوقه وإحساسه وخياله" إلا أن خطر التأثيرية يكمن في إبداء الاستجابة الذاتية الخالصة، وإحلالها محل التقدير النقدي الموضوعي الذي يكون نتيجة تجربة واسعة عميقة في أنواع مختلفة من الأدب، تؤدي إلى التقويم والتقدير. فإذا استخدم الناقد استجابته للأثر الأدبي استخداماً صحيحاً. فهل هناك مجال لأن نعد ذلك الاستخدام وسيلة تعينه على تقويمه نقدياً؟ يجيب الناقد (ديفيد ديتشس) عن هذا السؤال

قائلاً: "إن أكثر النقاد المحدثين متفوقون على أنه لا مجال هنالك من هذا القبيل، فمن واجب الناقد أن يبين كيف يعيش الأثر الأدبي.

ما هي حقاً صورته ومبناه وحياته الأساسية، وأن يبين ذلك بتبيان خصائص مشاهدة موضوعياً في ذلك الأثر، ويذهبون إلى أن الناقد إنما يُعنى بالوسيلة أكثر من عنايته بالغاية، يُعنى بالكيفية التي تمّ فيها التوصل أكثر من عنايته بأثر التوصل الذي حققه الأثر في نفس القارئ. فالانطباعات الشخصية ليست نقداً".

لقد سبق أن قررنا أن النقد الأدبي هو نتاج تذوق خاص، ينجم عن إحساس مرهف بالجمال والقبح في الصور الأربعة، بحيث يصحبه التفسير والحكم في صور دراسة مستقصية، وثقافة فكرية ممتازة وتأسيساً على ذلك يكون التذوق الجمالي وحده غير كاف؛ لأن تحليل النصوص والحكم عليها دون التذوق لها لا يمكن أن يحقق فائدة في مجال تحديد هذا العلم وتعريفه. فالحكم النقدي في المنهج الذاتي أساسه موقف المتلقي الذي لا يخضع في أحكامه لأصول مرسومة، أو قواعد معلومة، وإنما يصدر تبعاً لتجاوب شعور الناقد مع شعور المؤلف.

الذوق في نقدنا القديم:

لاشك في أن أكثر النقاد والبلاغيين العرب قد أدركوا طبيعة العلاقة بين الأدب والنفس، وتعاملوا معها على أساس أن العلاقة جدلية، تلازمية، أي هي دائرة لا يفترق طرفاها فانتبهوا إلى الظروف التي توالي النفس فتنشئ الأدب، كما أحسوا بتأثير الأدب في النفس، وإثارة ألوان من المشاعر، غير أن كتابات هؤلاء لم تتجاوز مرحلة الإحساس المبهم إلى الشرح الموضوعي. كما يقول عز الدين إسماعيل، ويضيف: إنهم لم يحددوا معالم التجربة الفنية، كما لم يشرحوها لماذا تتأثر النفس بهذا العمل الأدبي أو ذاك شرحاً موضوعياً.. وربما استثنينا عبد القاهر الجرجاني الذي حاول أن يشرح الدلالات النفسية لأشكال التعبير، ولكنه في الحقيقة لم يتجاوز الظواهر الثانوية. فلم تتجاوز محاولته هذه مرحلة تأكيد الدور الذي تقوم به النفس، إلى تشكيل العبارة. فهل كان عبد القاهر كذلك، أي كما يرى الدكتور إسماعيل؟ وهل يصح أن نعدّه أ نموذجاً عظيماً وفريداً للنقاد العرب القدماء؟

(عبد القاهر والذوق):

يقوم منهج عبد القاهر اللغوي الفني التحليلي، على أساس الدراسة النصّية البحتة، والبعد عن الشؤون الذاتية للناقد، بالاهتمام بالعلاقات الداخلية بين المعاني والنظر إلى أدق صفوف هذه العلاقات المتفاعلة والمتآزرة التي تشكّل نسيج العمل الفني داخل السياق. ثم تحليل الأعمال الأدبية تحليلاً موضوعياً يلقي الضوء عليها، بما يفيد الفنان والمتذوق معاً، وتنمية الأذواق عن طريق انتخاب الأعمال الفنية الممتازة، والنظر إلى الذوق القائم على أسس موضوعية بوصفه أحد عمد المنهج التحليلي بالإضافة إلى الثقافة الغزيرة العميقة والأصيلة، فكيف وظف عبد القاهر الذوق في النقد؟

كان للذوق منزلة مهمة في منهج عبد القاهر، فهو شرط في الدراسة النقدية، لأن الكثير من القيم الجمالية والمزايا الفنية في الأدب لا يدركها القارئ، ولا يعرف كنهها "حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام، فيجد الأريحية التي هي أساس شعوري ونفسي للتدليل على التذوق، وحتى يعرّى منها تارة أخرى، وحتى إذا عَجَبته عجب، وإذا نبهه لموضع المزية انتبه". فهو يلح على أن إدراك البلاغة تكون بالذوق وإحساس النفس لأن المزايا التي يحتاج الناقد أن يعلم مكانها، وتصور له شأنها "أمور خفية، ومعانٍ روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه

السامع لها، وتحدث له علماً بها، حتى يكون مهياً لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقرينة، يجد لهما في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، ومن إذا تصفح الكلام، وتدبر الشعر فرّق بين موقع شيء منها وشيء، ومن إذا أنشدته قول أبي نواس مثلاً:

رَكْبٌ تَسَاقَوْا عَلَى الْأَكْوَارِ بَيْنَهُمْ *** كَأْسُ الْكَرَى فَانْتَشَى الْمَسْقِيُّ وَالسَّاقِي

أنق لها، وأخذته الأريحية عندها، وعرف لطف موقع الكلام...".

فهو مؤمن بأن الذوق المصنّف هو الأساس الضروري لإدراك الجمال ومعرفة أسبابه، وأن ذلك طبع موهوب لا بد منه لمن يريد أن يميز بين النصوص: جيدها وردئتها، وأن يفرّق في الحسن بين صورة وأخرى. وإلى جانب الذوق والإحساس الروحاني يجب أن يكون هناك ذكاء لّماح يدرك ما بين العبارات من فروق دقيقة تمتاز بها العبارات، وتختلف المعاني. فهو يحيل الذوق والطبع الأداة التي تدرك جمال الجميل، كما يقول شوقي ضيف: "كانت عند عبد القاهر ملكة ممتازة يستطيع أن ينتخب بها الأشعار التي يستخدمها في شواهد، فما يزال ينقب في الدواوين وكتب النقد، حتى يستخرج منها أروع الأبيات، ويعرضها عليك بطريقة تبهر، وتجعلك تحس حقاً أن طاقة تفكيرك تتسع. وكل صفحة، وكل تحليل لبيت أو قطعة يؤكد البناء الهندسي الذي وضعه في أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز. فهنا وهناك تتلاحق اللبّات، وتتضام الجزئيات، وتتعاقد القواعد والأصول، فإذا بك أمام نظريتين كاملتين: نظرية المعاني، ونظرية البيان اللتين بهرتا العصور التالية".

أما شواهدنا على ذلك فهي مستمدة من أنظار عبد القاهر النقدية ومنهجه القويم:

فهو يرى أن مقياس الجودة الأدبية هو تأثير الصورة البيانية في نفس متذوقها، وهذه الصورة هي المعاني الإضافية أو الثانوية، التي يستنبطها الحاذق، ويلاحظها المتبصّر في تراكيب العبارات وصياغاتها وخصائص نظمها، أو ما أطلق عليها "المزايا" أو "معنى المعنى" وهو المستوى الفني من الأنواع البلاغية للصورة الأدبية. ولذلك كان الجمال عنده موضعياً وموضوعياً لا تطرد القاعدة في كل موضع، وفي كل حال، بل هناك أسباب تجعل الشيء جميلاً في سياق ما، ويكون الشيء نفسه قبيحاً في سياق آخر، ويمكن معرفة هذه الأسباب والوصول إليها عن طريق النظر السليم، والذوق الرفيع، مما يجعل الباب مفتوحاً أمام الناقدين لكي يبحثوا عن أسباب الجمال.

فالتشبيه، مثلاً، يلحون على ضربين:

أحدهما: أن يكون تشبيه الشيء بالشيء من جهة أمراً بيّناً، لا يحتاج فيه إلى تأوّل، كتشبيه الخد بالورد، والثريا بعنقود الكرم المتّور، وتشبيه القامة بالرمح، والقدر اللطيف بالغصن، والرجل الشجاع بالأسد.

وثانيهما: أن يكون الشبه (وجه الشبه) محصلاً بضرب من التأوّل الذي يحتاج إلى التعطف والحيلة كقوله: "هم كالحلقة المفرغة لا يُدرى طرفاها"، ومثله قول ابن المعتز العباسي:

اصبرْ على مضض الحسو *** دَ فَإِنَّ صَبْرَكَ قَاتِلُهُ

فالنارُ تَأْكُلُ نَفْسَهَا *** إِنَّ لَمْ تَجِدْ مَا تَأْكُلُهُ

فهذا التشبيه (التمثيلي) وجه الشبه فيه منتزع من متعدد، ومتأوّل، لأن تشبيه الحسود إذا صبر عليه، وسكت عنه، وثرّك غيظه يتردد فيه، بالنار التي لا تمتدّ بالحطب حتى يأكل بعضها بعضاً، مما حاجته إلى التأوّل ظاهرة بيّنة.

ويؤكد عبد القاهر أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني كان له تأثير نفسي أو فلوئي عميق، لأنه يصور المعنى، ويمثله فيحرك النفوس. فأنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكثي، نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس، وعمّا يُعلم بالفكر إلى ما يُعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس، أو المركز فيها من جهة الطبع، وعلى حد الضرورة يُفَضَّلُ المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام.

ومعلوم أن العلم الأول أُنِيَ النفس أولاً من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر الروية، فهو إذاً أَمَسُّ بها رَحِيماً، وأقوى لديها ذِمّاً، وأقدم لها صُحبة، وأكدُّ عندها حُرمة، وإذ نُقِلَتْها في الشيء بمثله من المدرك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب، إلى ما يُدرك بالحواس أو يُعَلَّم بالطبع وعلى حد الضرورة، فأنّت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم، فأنّت إذن مع الشاعر وغير الشاعر، إذا وقع المعنى في نفسك غير ممثّل ثم مثله، كمن يُخَبِّر عن شيء من وراء حجاب، ثم يكشف عنه الحجاب ويقول: (ها هو ذا)، فأبصر، تجده على ما وصفتُ كقول أبي تمام:

نَقْلُ فَوَادِكَ حَيْثُ شَتَّتَ مِنَ الْهَوَى *** مَا الْحُبُّ إِلَّا لِلْحَبِيبِ الْأَوَّلِ

وهنا نجد مزجاً رائعاً بين الذوق المرفه الأصيل في النقد، والمتعمق في مواقع الكلام وجهاته، والمدرك لتأثير التصوير البلاغي من جهة، وبين ذهن ناقد حصيف يرجع جمال التمثيل هنا إلى قدرته التصويرية — التخيلية — على تقديم المعنى أمام الأعين وفي الأذهان بإخراجه من خفي إلى جلي، وبما يوجبه تقدّم الإلف والعادة، واقتران المعنوي بالحسي، وبالنقلة من العقل إلى الإحساس، وما ينتج عن ذلك من متعة حية ونابطة. فالتمثيل يؤثر في النفس، أو في الذوق، بنقل النفسي من العقلي إلى الحسي، ومن النظري إلى الضروري، كما يقربُ بين المتباعدين، والأثر الثالث أنه يؤدي إلى اللذة العقلية.

ويبين عبد القاهر الفروق الدقيقة، واللطائف والمزايا والنكت، بين تشبيه وآخر، وذلك بحسب السياق الذي يرد فيه فتقول: زيد الأسد، أو شبيهه بالأسد. فهذا تشبيه غُفَل ساذج. ثم نقول: كأن زيدا الأسد: فيكون تشبيهاً أيضاً إلا أنك ترى بينه وبين الأول بوناً بعيداً، لأنك ترى له صورة خاصة، وتحدك قد فحّمت المعنى، وزدت فيه بأن أقدمت أنه من الشجاعة وشدة البطش، وأن قلبه قلب لا يخامره الذعر، ولا يدخله الرّدع بحيث يتوهم أنه الأسد بعينه. ثم تقول: لئن لقيته ليقينك منه الأسد، فتجده قد أفاد هذه المبالغة، لكن في صورة أحسن وصفة أخصّ، وذلك أنك تجعله في "كأن" يتوهم أنه الأسد، وتجعله هنا يرى منه الأسد على القطع، فيخرج الأمر عن حدّ اليقين، ثم إن نظرت إلى قوله:

أَنَّ أُرْعِشْتَ كَفَا أَبْيَكَ وَأَصْبَحْتُ *** يَدَاكَ يَدَي لَيْثٍ، فَإِنَّكَ غَالِبُهُ

وجدته قد بدا لك في صورة آتق وأحسن، ثم إن نظرت إلى قول أَرطاة:

إِنْ تَلَقَّيْ لَا تَرَى غَيْرِي بِنَاطِرَةٍ *** تَنْسُ السِّلَاحَ وَتَعْرِفُ جَبْهَةَ الْأَسَدِ

وجدته قد فضل الجميع، ورأيته قد أُخرج في صورة غير تلك الصور كلها.

والمعيار النقدي في بيان الفروق الدقيقة بين هذه الاستعمالات، زادت المعنى الواحد، هو النفس التي تدرك مسلك المعنى متى يغمض ويدق، فهذه الزيادة كانت "بما توحي في نظم اللفظ وترتيبه حيث قدم الكاف إلى صدر اللام، وركبت

على (أن) وإذا لم يكن إلى الشك سبيل أن بذلك كله كان بالنظم فاجعله العبرة في الكلام، ورُضُ نفسك على تفهم ذلك، وتتبعه، واجعل فيها أنك تراول منه أمراً عظيماً لا يُغادر قدره، وتدخل في بحر عميق لا يُدرِكُ قَعْرُهُ فإحضاع الفكرة أو الإحساس للفظ هو ما يميز الأدب عن غيره من الفنون. لأن الأدب طريقة من طرق العبارة عن النفس يعبر باللفظ، كما يعبر المصور بالألوان، والناحت بالأوضاع، ومن ثم وجب أن يكون المنهج النقدي لغوياً تحليلياً، فنحن لا نملك من أفكارنا وأحاسيسنا إلا ما نستطيع إيداعه اللفظ الذي يوضح الفلوة، ويميز الإحساس. وهذه النظرية الصحيحة هي موضع اعتراضا بتفكير عبد القاهر، كما يقول مندور:

وهكذا نجد أن الذوق أساس في المنهج اللغوي، كما في غيره من المناهج النقدية، ويتجلى ذلك في تأثير الصورة الفنية في نفس المتلقي، وفي إعطاء التأثيرية دوراً في النقد، لأنها مرحلة أساسية وأولية، وضرورية في النقد، على أن تتبعها فعالية التفسير، وبيان التأثيرات بأصول ومبادئ موضوعية عامة. فالذوق أساس في تفسير أسرار الأدب، وبيان دقائق الصياغة الفنية، ومزاياها، والكشف عن الفروق الدقيقة الكائنة بين صورة جميلة وأخرى مثلها. فنحن لا نستطيع إدراك جمال صورة ما بقراءة وصف لها، إنما برؤيتنا الروحية العميقة لها، وبمشاهدتنا لعناصر تكوينها، وأثر ذلك في نفوسنا. وذلك بتعريض صفحة روحنا لجمالها تعريضاً مباشراً من خلال أسس موضوعية تعلل الإحساس، وتسوّغ الانطباعات، ومنشأ هذه الأسس طبيعة الأدب وجوهره

فهذا عبد القاهر يقول عن مزايا الجمال الأدبي إنها "أمور خفية، ومعانٍ روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علماً بها، حتى يكون مهياً لإدراكها..." وقد أكد هذه الحقيقة بعض النقاد والمعاصرين الذين اشترطوا أن يكون الذوق مثقفاً، بعد أن يتهدب بالعلم، كي يفهم أثر العقول والأفكار. فتأثراتنا الحسية قد تنبو عن الطريق السليم، ولذلك لابد من أن تدعمها وتنميها أصول معينة، ودراسة فكرية منسجمة مع التذوق الجمالي، لأن تربية الذوق الفني هي إحدى الوظائف المهمة للنقد المتكامل عند (ت. س. إليوت). فهو يرى أن مهمة النقد مزدوجة: أحد طرفيها توضيح الفن وتصحيح الذوق، وطرفها الثاني إعادة الشاعر إلى الحياة بوساطة المقارنة والتحليل. فغاية النقد إنشاء موروث، وصلة مستثمرة بين أدب الماضي وذوقه، وأدب الحاضر وذوقه

فثمة تشابه واضح في الموقف الفكري والنقدي بين عبد القاهر وإليوت، في ذلك نظرة كل منهما إلى النقد بوصفه "القدرة على تذوق الأساليب المختلفة والحكم عليها" والذوق الذي نعينه، والذي لا مفر منه في الحكم على الأثر الفني، إنما هو الذوق الذي مردّه إلى أصالة الحاسة الفنية، وإلى الدربة والمران والثقيف. وهو ليس الأثر النفسي السريع الذي يتركه بيت من الشعر في نفوسنا، أو المتعة الوقتية الخاطفة التي تعقب قراءتنا قصيدة ما. إن تلك الموهبة الإنسانية التي أنضجتها رواسب الأجيال الماضية، وتيارات الثقافات المعاصرة. وهذا يعني أن الذاتية والتأثرية مرحلة أساسية في النقد الموضوعي الذي يهتم بصورة الشعر دون ظروفه، ويسعى إلى تعقب عناصر الفن ومقوماته لنرى بفضل أي العناصر وأي الخصائص امتاز هذا التعبير عن غيره، ولماذا أحدث هذا الأثر في نفس قارئها، كما رأينا عند الجرجاني إن الذوق الأدبي بعد أن يصير ملكة أو موهبة، يسبق العقل في الأحكام، ويؤدي عمله النقدي بطريقة تكاد تكون آلية، وهو ما يذهب إليه النقد الحديث (١)، لأن مجال النقد هو النصوص الأدبية، ونقدها هو إيضاح الجيد والرديء منها، ووسيلة الناقد في الوصول إلى هذا الإيضاح هو الذوق الأدبي المستنير بالمعرفة (ح 3). والناقد الحديث يرى أن

من الخطأ اعتقاد التعميم في القواعد النقدية، فكل نص أدبي منطقته الخاص، وبصمته، ومشكلته التي يتفرد بها، وكذلك في كل جملة أو بيت... فالنقد وضع مستمر للمشكلات، والذوق المصنّف المتجدد هو الفيصل في الحكم..

الشعر والذائقة (الذوق)

"الذوق" يُعدّ من المفاهيم المجردة، كالحب والحرية والجمال. ومن الصعوبة بمكان تحديد أو تعريف هذا المصطلح تعريفاً موحداً. ومع ذلك، يغامر الناقد بطرح تعريف شخصي للذائقة التي هي: "الانفعال بالوسيم أو اللطيف على نحو ممتع أو منعش، بحيث يحذف كل فرق بين الذات الذائقة وبين المحتوى الذي يُذاق." فأن تذوق نصاً أدبياً يعني أن تتماهى معه، وأن تتمثله، فتجعله جزءاً من ماهيتك الخاصة — مع ملاحظة أن الذات لا بدّ لها من بذل جهد داخلي كبير بغية الحصول على التأثير المنشود.

بهذا المفهوم فإن الأدب لا يسعه أن يؤثر في من يتلقونه إلا إذا كان قادراً على الإمتاع والمؤانسة والاجتذاب، أي إلا إذا كان صالحاً للتذوق. ويميل الناقد إلى القول بأن رغبة النفس في التعرف على محتوياتها هي بالضبط ما يبحث المرء على مقاربة الشعر. وبذلك لا تكون القصيدة جيدة إلا بمقدار توافقها مع هوية النفس، بحيث تخلق نوعاً من الألفة يشعر معها القارئ بأنه كان يعرف تلك القصيدة، واقتصر دور الشاعر على إيقاظها من غفوتها في نفس المتذوق.

إلا أنه لا بدّ من وجود توازن دقيق بين الذوق والمعيّار اللذين يتنازعان السلطة على النص الأدبي، مع ملاحظة أن غاية الشعر تغذية الروح والسمو به إلى أسمى الآفاق، وبالتالي الابتعاد عن التشيّؤ.

ولكي يتحقق هذا المقصد السامي للشعر أو للقصيدة، لا بدّ من وسيط ناقل، وهو اللغة الاستثنائية أو الأثرية التي تعني الصفاء الخالص، المتأني في الأساس عن:

- الخيال البصري،
- اللحن العذب الموظف،
- التناسب بين المعجم والمحتوى.

ورغم أن كلاً من هذه المرتكزات يتطلب بحثاً وشرحاً مستفيضاً فإن الناقد يكتفي بكلمات قليلة ولمّاحة لا تُشبع الموضوع.

ويتحول الناقد الأدبي إلى "منقّب"، ويتحول النقد الأدبي إلى نوع من التنقيب عن العناصر الذوقية المحايثة لكل نص متميز، لأن النقد، في جوهره، هو "نوع من التنقيب عن التفرد، أو عن المزيّة والخصوصية". وهذا تعريف لطيف لنقد

أدبي مبدع وخلاق، لا يعترف بالقوالب الجاهزة، بقدر ما ينطوي على حركة مستمرة باتجاه النص الأدبي من أجل ملامسة مستوياته المختلفة من حيث يريد النص؛ أي النقد من داخل النص وليس من خارجه.

بهذا يكتسب النقد مصداقية أكبر ورصيداً أوفر في تصيّد هواجس النص الأدبي، بحيث يرتفع باللغة إلى أفق السمو. ولا يتأتى ذلك إلا بالتلازم بين نص أدبي نازح عن التكلف والاصطناع والتلاعب باللغة، وبين نقد متلفت وبعيد عن مجانية الكلام، ويعتمد على ذائقة ديناميّة حيّة وشديدة القدرة على الاستبصار والاكتشاف. وتهدف هذه الذائقة إلى الالتقاء بالعناصر الجمالية الصانعة للمزيّة في كل نص أدبي تلامسه.

ورغم نفور الناقد اليوسف من الشروح النقدية التطبيقية فإنه يقدّم نموذجاً تطبيقياً للنقد المعتمد على الذائقة من خلال استعراض الكوميديا الإلهية لدانتي، ويحاول استخراج العناصر الذوقية المكنونة فيها.

وللتمييز بين المسطح والعميق، وبين التلقائي والمتكلف، يقترح الناقد تآزر الذائقة الناضجة مع الاستبصار الاختراقي ذي الشوط الطويل، ليصل إلى حكم قيمة مفاده أن الطور الراهن طور نشري بالدرجة الأولى، حيث تفتقر الكثير من أشكال الكتابة — حتى ولو كانت شعراً — إلى الشاعرية والإيجاء وحرية الانبثاق والحركة الطوعية التلقائية. ومرة أخرى، لا يقدم الناقد تفصيلاً يجلي إيجاءاته، وشرحاً يُشبع أفكاره اللمّاحة.

وللتأكيد على عامل الذائقة ودوره في طروحات النقاد الترائيين، يعرض الناقد لبعض النقاد القدماء، مثل القاضي الجرجاني وابن طباطبا وشروحاتهم المتعلقة بالذائقة الأدبية، ليؤكد على أن التنقيب عن ماهية الذوق هو من أهم واجبات النقد في زمن فساد الأذواق، حيث إن كل قصيدة لا تستجيب للمطلب الذوقي إنّ هي إلا جهد ملجئ لا قيمة له، ولا يجوز الالتفات إليه.

بهذه المفاهيم "الذوقية" يبتعد الناقد اليوسف عن الأكاديمية والنظريات النقدية الجاهزة، التي تُعامل النص الأدبي بالمقاييس الكمية، إلى محاولة تأسيس نقد أدبي جديد يستند على إزاحة الغبار عن القيمة النفيسة للذوق الإنساني، وعلى إعطائه الدور الأكبر في تقرير قيمة النص الأدبي وجودته.

الذاتية والموضوعية في النقد:

إن اعتماد النقد على التجربة الشخصية لم يمنع من ظهور مدرستين كبيرتين في ساحة العمل النقدي هما: النقد الموضوعي، والنقد الذاتي. فالنقد الموضوعي يستند إلى مقولة أن الأصل في كل نقد هو تطبيق أصول مرعية، وقواعد عقلية لا تترك مجالاً لذوق شخصي، أو تحكم فردي، لكن لا يعني هذا القول أن النقد الموضوعي يطبق هذه القواعد تطبيقاً آلياً، كما يقرر الدكتور مندور(3)، وإلا لجاز مثلاً أن نقول: أن فلاناً يجيد لعبة الشطرنج، لأنه يعرف قاعدة تحريك كل قطعة من قطعه أو أحجاره، وإنما العبرة في استخدام القواعد. وهنا تظهر المقدرة الشخصية.. وهكذا يدخل العنصر الشخصي — الذاتي — في النقد الموضوعي إلى جانب العنصر العقلي.

أما النقد الذاتي فهو النقد القائل بأن الأدب مفارقات، وأتعليم فيه خطر، وأن جانباً كبيراً من الذوق لا يمكن تعليقه، ولا بد من أن يظل في النهاية غير محوّل إلى معرفة تصح لدى الآخرين

وهذا القول يؤكد أن المذهب في النقد الموضوعي يعتمد على الذوق المعلن لأحكامه، المستمد من دراسة العمل الأدبي، أو ما يتصل به. وهو مادته التي يستند إليها في إصدار أحكامه على النصوص الأدبية، بل ربما يعتمد على نهج تاريخي أو نفسي يتصل بنفسية مبدع النص، أو على ذوق يلتبس مسوغات الحس والقبح في صناعة يؤثرها الناقد على غيرها، ويقدمها في هذا الباب، مستنداً إلى مباحث علم الجمال، أو فلسفة الفن.. فالناقد في طريقة تحليله النقدي مهما تبلغ درجة التجارب الموضوعية، سيظل داخلاً في المجال الذاتي المحض، مادامت هنالك مصطلحات مثل "تقويم، تذوق" سيظل الأمر كذلك، سواء كان النقد بناءً مؤسساً على التحليل الموضوعي الركين، يقيمه امرؤ عارف عاقل، أو كان نزوة لا محمل بها، أو هوى يصدر عن رجل أحق

س: ما هو الجانب الأكثر حضوراً في المنهج النقدي، الذاتية أم الموضوعية؟

ج: ما هو محسوم أن الموضوعية هي العلم، وأن الذاتية هي الأدب والفن والصوفية. ومع ذلك فإن ثمة من يعتقد بأن النص الأدبي يصف الواقع، أو هو ينبغي أن يفعل ذلك. ولكن الذي يتخصّص في وصف الواقع هو علم الاجتماع أو علم السياسة أو علم التاريخ. أما الأدب فيصف انعكاس الواقع على الذات؛ أو قل إنه يصف العلاقة التي تربط بين النفس ومحيطها أو جملة تجربتها. فالنص الأدبي الجيد هو، على الدوام، نتاج لأثر الواقع في النفس؛ وهو يستهدف التأثير في البنية النفسية أو الذاتية للمتلقى. ومن شأن هذا التأثير، أو مقداره وزخمه، أن يحدّد قيمة النصّ نفسه. وهذا يعني أن الأدب والنقد الأدبي كليهما نتاج لنشاط ذاتي أصيل، وذلكم لأن مقولة التأثير هي المقولة السيدة في الأدب وفي نقد الأدب على السواء.

ولما كان أعظم أصناف التأثير هو ذلك الصنف الذي ينصبُّ على الضمير، أو الوجدان، وهو التأثير الذي تنتجه التراجيديا قبل سواها من الأصناف الأدبية، فإن الذاتية هي المنتج الأكبر للنصّ الأدبي، دون أدنى ريب. وعندي أن الوظيفة النهائية للآداب والفنون كلّها تتلخص في إحياء الضمير البشري الذي به يصير الإنسان إنساناً، وبغيره لا يعود سوى حيوان. إن من الغرائب ألا يفطن أيُّ فيلسوف، طوال ستة وعشرين قرناً تؤلّف تاريخ الفلسفة، إلى أن تربية الضمير وتنميته ينبغي أن تكون الوظيفة الأولى لكلّ تربية على الإطلاق.

ولكن هذا المذهب لا يعني البتة إلغاء الموضوعية إلغاءً كلياً، أو طردها نهائياً من مجال النقد الأدبي. فعلى الناقد أن يكون موضوعياً حين يدرس النصوص الأدبية بحيث لا يُغفل ما تتمتع به من مزايا وتفصيل وسمات حية صانعة للجودة. كما أن الموضوعية، أو التزاهة، من شأنها أن تُلزم الناقد ألا يقول النص ما لا يقول، وبألا يحمله أكثر مما يستطيع أن يحمل.

وبإيجاز، إن الموضوعية جزء من الجهد النقدي، لا يجوز الاستغناء عنه بتاتاً؛ إذ بغير الحد الأدنى من الموضوعية، يغدو النقد الأدبي مجرد شطح وتهوم ينتميان إلى اللغو أو إلى الشرثرة.

اللفظ و المعنى

من المسائل الكبرى عند النقاد القدامى ، مسألة اللفظ والمعنى ، فقد قامت المعركة بينهم على أشدها في تحديد دور كل منهما في إعطاء النص الأدبي قيمته الفنية ، ومن ثم في تقويم شخصية كل منهما في السيادة والأولوية . ولعل المحفز لهذه المعركة الإعجاز القرآني ، أو لفكرة الإعجاز في القرآن وارتباط الفكر النقدي والبلاغي بمضامينها ، باعتباره عربياً إسلامياً ، فكان التزاع محتتماً في أين يكمن الإعجاز ، في اللفظ وتأليفه ، أو المعنى ودلالته ، أو بهما معاً ، أم بالعلاقة المتولدة بين ذا وذا . ويمكن حصر أبعاد هذه المعركة بأربعة فرقاء :

- 1 — فريق اللفظ ، ويمثله الجاحظ (ت 255 هـ) وأبو هلال العسكري (ت 395 هـ) .
- 2 — فريق اللفظ والمعنى ، ويمثله ابن قتيبة (ت 276 هـ) ، وقدامة بن جعفر (ت 337 هـ) .
- 3 — فريق لم يفصل بين اللفظ والمعنى ، ويمثله ابن رشيق (ت 414 هـ) وابن الأثير (ت 637 هـ) .

4 — فريق جرد اللفظ والمعنى ، وقال بالعلاقة القائمة بينهما ، ويمثله عبد القاهر (ت 471 هـ) .
ولا بد لنا من المسير شوطاً في غمار هذه المعركة للكشف عن مراميها ، وسبر أغوارها ، لنصل بعد هذا المسير إلى الميناء الذي ترسو عليه الصورة الأدبية .

1 — الفريق الأول : ما من شك أن الجاحظ (ت 255 هـ) هو أول من ألقح شرارة هذه المعركة ، تعلقاً منه بمذهب الصيغة ، وتعصباً للفظ ، ومشايعة للصياغة سواء فيما رآه وقرره ، أو بما نقله وأقحمه من آراء العلماء والأدباء والنقاد ، وهو في كل ذلك يضع الأناقة والجودة والجمال في الألفاظ ، فالمقياس عنده للقيمة الأدبية إنما يتقوم في جزالة اللفظ ، وجودة السبك ، وحسن التركيب لأن « المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والقروي ، والبدوي والقروي ، إنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع وجودة السبك » .
وتبعه على هذا الرأي أبو هلال العسكري ، فحذا حذوه ، وسلك منهجه حتى تقاربت الألفاظ ، وتشابهت العبارات ، فنراه في فصل يحقده لذلك ، وهو الفصل الأول من الباب الثاني من الصناعتين ، يقول :
الكلام — أيدك الله — يحسن بسلاسته ، وسهولته ، ونصاعته ، وتخير ألفاظه ، وإصابة معناه ، وجودة مطالعه ، وليس مقاطعه ، واستواء تقاسيمه ، وتعادل أطرافه ، وتشابه بواديه ، وموافقة أخيره فبادي ، حتى لا يكون في الألفاظ أثر ، فتجد المنظوم مثل المنشور في سهولة مطالعه ، وجودة مقطعه ، وحسن رصفه وتأليفه ، وكمال صوغه وتركيبه ، فإذا كان الكلام كذلك كان بالقبول حقيقاً ، وبالتحفظ خليقاً .

فمقياس سلامة الكلام عنده تنحصر في سلامة اللفظ وسهولته ونصاعته ، وجودة مطالعه ، ورقة مقاطعه ، وتشابه أطرافه ، وما نسجه على هذا المنوال وفي هذا الهدف ، أما إصابة المعنى (فليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً) .

ثم يعزز رأيه بشواهد وأمثلة يختارها تعني بالصياغة اللفظية ، تاركاً وراءه المعاني ، عازفاً عن قبولها قبولاً حسناً ، فهي مبتذلة يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي — كما عبر عن ذلك الجاحظ بالنص — فيقول « وليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف » (1) .

فالعسكري معني بالهيكل وأناقته ، ومفتتن بالألفاظ وإطارها باعتبارها الوسائل التي يتفاضل بحسن اختيارها الأدباء ، وهو يحكي ما قرره الجاحظ ويتناوله بالكشف والإيضاح ، ولا جديد عنده عليه ، فهما إذن يصدران عن قاعدة واحدة تشكل هذا الرأي الخاص ، ولعل مرد هذا الرأي في تعصبهما الظاهر للفظ إنما يرجع إلى دوافع نفسية وسياسية وعصبية قبلية ، وإن صح هذا فهذه الدوافع لا تشكل حكماً علمياً مجرداً ، ولنقف عندها قليلاً :

أ — الدافع النفسي : لا شك أن اللفظ الرقيق ، والجرس الناعم ، والتركيب الناصع ، مظاهر تسيطر على النفوس فتجذب نحوها انجذاباً ، وجزالة الأسلوب تهيمن على القلوب فتبهر بها وتنساق إليها ، سيراً وراء هذا المظهر البراق ، ولعل الجاحظ والعسكري قد افترقا بهذا فسيطر عليهما نفسياً ، حتى عاد ذلك قناعة ورأياً ، فكانت أراؤهما تعبيراً عما يعتقدان .

ب — الدافع السياسي : كانت السلطة الزمنية في الفترة ما بين عصري الجاحظ والعسكري فترة مزدهرة بالترجمة والتأليف والكتابة وصولاً البيان ، وكان الخط السياسي معنياً بتقييم الكتاب ، فعليهم تقوم أركان الدولة ، وبهم ينهض مجد الحكم ، ومنهم يخرج عطاء الناس ، وبهم تتفاخر الأمراء والوزراء والولاة ، والكتاب إنما يتميزون بالأداة الصالحة والمهارة الفنية ، وهما يستقيمان باللفظ والتحكم فيه ، وإخضاع تلك المهارة لأغراض الدولة ومتطلبات السلطان ، وليست أغراض الدولة أغراضاً علمية فتحتاج إلى عميق المعاني وموضوعية البيان ، وإنما هي أغراض سياسية تحققها قعقة الألفاظ وزبرجة الهياكل ، فإذا أضفنا إلى هذا مكانة الجاحظ وشخصية العسكري وما يقتضي مركزهما من التريث والتدبر حفاظاً على النفس ، وقضاء للمصالح ، فما المانع أن يندفعا هذا الاندفاع إرضاء لأولئك

الكتاب ، أو حذراً من ولادة الأمور ، ولكن هذا التعليل يقضي بأن الجاحظ والعسكري وأنصارهما قد تجاهلوا كيانهم الحضاري ومجدهم العلمي ، وفرطوا بذوقهم الأدبي وتراثهم العقلي راغبين أو راهبين .

ج — الدافع القومي : ومردة في إعطاء هذا الرأي وبخاصة من قبل الجاحظ هو محاولة دحض مزاعم الشعبين الذين حاولوا تفضيل نصوصهم الأدبية على النصوص العربية بكثرة معانيها ، وتدفع أغراضها ، وتعدد موضوعاتها ، فكان رد الفعل لدى النقاد العرب هو التقليل من قيمة المعاني وإعطاء القيمة للصناعة اللفظية .

2 — الفريق الثاني : وذهب الفريق الثاني وفي طليعته ابن قتيبة (ت 276 هـ) إلى القول بالجمع بين اللفظ والمعنى مقياساً في البلاغة ، وميزاناً للقيمة الفنية ، فرأى أن الشعر يسمو بسموها وينخفض ببعاً لهما ، وقد قسم الشعر إلى أربعة أضراب :

1 — ضرب حسن لفظه وجاد معناه .

2 — ضرب منه حسن لفظه وحلا ، فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى .

3 — ضرب منه جاد معناه ، وقصرت ألفاظه .

4 — ضرب منه تأخر معناه ، وتأخر لفظه .

فاللفظ والمعنى عند ابن قتيبة يتعرضان معاً للجودة والقبح ، ولا مزية لأحدهما على الآخر ، ولا استئثار بالأولوية لأحد القسمين ، فقد يكون اللفظ حسناً وكذلك المعنى ، وقد يتساويان في القبح ، وقد يفترقان .

ولم يعد ابن قتيبة الموافقين له على رأيه ، وفيه من الوجاهة ما يدعمه ، فقد سار على منهاجه قدامة بن جعفر في نقد الشعر وتحدث عن اللفظ والمعنى ، وجعلهما قسيمين في تحمل مظاهر القبح وملامح الجودة فيما أورده من آراء في عيوب الالفاظ والمعاني⁽²⁾ .

وإذا وافقنا ابن قتيبة في تقرير الموضوع الأصل وهو سليم جداً ، فإننا نخالفه في طبيعة فهمه ، وتطبيق الحكم على النماذج التي أختارها دليلاً على صحة دعواه . ولا سيما في الضرب الثاني الذي حسن لفظه وقصر معناه ، فإنه يستشهد بهذه الأبيات .

ولما قضينا من منى كل حاجة * ومسح بالاركان من هو ماسح

وشدت على حذب المهاري * رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث * بينا وسالت بأعناق المطي الأباطح

ثم يعقب عليها ناقداً ومعلقاً بقوله « هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع ، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام متى ، واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الانضاء ، ومضى الناس لا ينتظر الغادي منهم الرائح ، ابتدأنا في الحديث وسارت المطي في الأبطح (2) .

فابن قتيبة ببساطة يحكم على سذاجة المعنى ، ويدعي في الألفاظ سلس العبارة ، وجودة المخارج ، وحسن المقاطع ، ولكنني ألمس مخالفته في الموضعين :

أ — اعتبر الألفاظ في سياقها جيدة المخارج والمقاطع والمطالع ، وقد يكون بعضهما كما رأى ، ولكن أقل ما قبح البعض الآخر مجتمعاً توالي حروف الحلق في حاءاتها وهاءاتها والعين والغين مما يمنع تقاطرها في النطق وانصباها في التحدث إلا بتكلف ، وهي على وجه الضبط : حاجة ، ومسح ، هو ، ماسح ، على ، حذب ، المهاري ، رحالنا ، الغادي ، هو ، رائح ، الأحاديث ، أعناق ، الأباطح ، فما رأيك في أبيات عدة ألفاظها ثلاثون لفظاً اشتمل منها أربعة عشر لفظاً على حروف مخرجها واحد لا يتعداه وهو الحلق أو أقسى الحلق ؟ فأين حسن المخارج والمقاطع يا ترى ؟ .

ب — أما المعاني وقد عابها ، ونثرها نثراً سوقياً ، فلا حاجة إلى بيان ما اشتملت عليه من رقة وزهو وسلاسة لا سيما في البيت الثالث منها ، ويكفي أن أحيلك على عبد القاهر في كشف جمالها وبيان روعتها ، فقد تناولها بالتعليق في قوله : إن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال : (ولما قضينا من منى كل حاجة) فعبّر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسنتها من طريق أمكنه أن يقصر سعة اللفظ وهو طريقة العموم : ثم نبه بقوله : (ومسح بالأركان من هو ماسح) على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر ، ثم قال (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا) فوصل بذكر مسح الأركان ما يليه من زم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظة (الأطراف) على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر من التصرف في فنون القول وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتطوفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفضل الاغتباط ، كما توجهه إلفة الأصحاب ، وأنسة الأحباب ، وكيف يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجا حسن الإياب .. ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق بها معضل التشبيه ... فصرخ أولاً بما أوماً إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفي حالة التوجه إلى المنازل وأخبر بعد بسرعة السير ، ووطأة الظهر ، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح ... » .

وما أبديناه بالنسبة للألفاظ ، وما قرره عبد القاهر بالنسبة للمعاني ، كان سبب مخالفتنا لابن قتيبة في التطبيق ، وموافقتنا له في الحكم وعموم الأصل .

3 — الفريق الثالث : ويتمثل بابن رشيق (ت 456 هـ) فقد اعتبر اللفظ والمعنى شيئاً واحداً متلازماً ملازمة

الروح للجسد ، فلا يمكن الفصل بينهما بحال ، قال :

« اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واحتل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه .. فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ موتاً لا فائدة فيه .»

ويبدو لي أن هذا النوع من التعقيد والتقرير أقرب إلى القصد والاعتدال منه إلى التمثل والتعقيد ، فالصورة عند ابن رشيق لا تكون واضحة الرؤية خصبة التخطيط إلا من خلال عنايتها باللفظ لتجعله الوسيط الدال على المعنى المراد لأکید الصلة ووشیح النسب بينهما « لأن التفكير في اللفظ والمعنى تفكير جملي يفكر فيه الأديب مرة واحدة وبحركة عقلية واحدة ، فإذا رتب المعاني في الذهن ترتيباً منطقياً ، وإذا تحددت في الفكر تحديداً يجمعه ترابط المعاني وتداعياتها ، هذا الترابط وهذا التداعي الذي يرضاه المنطق أو يرضاه حسن الأديب ، انحدرت هذه المعاني على اللسان بألفاظها الملازمة بها خطابة ، وانحدرت على القلم بألفاظها المطاوعة لها كتابة وشعراً من غير تهذيب واختيار لهذه الألفاظ . وهذا المنهج الذي اختطه ابن رشيق تكاد تنجذب له نفوس قسم من النقاد القدامى والمعاصرين ، ففي طليعة القدماء ابن الأثير ، الذي يرى أن عناية العرب بألفاظها إنما هو عناية بمعانيها ، لأنها أركز عندها وأكرم عليها ، وإن كان يسوغ بل يعترف أن عناية الشعراء منصبية على الجانب اللفظي ، ولكنها وسيلة لغاية محمودة وهي إبراز المعنى صقيلاً ، فإذا رايت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها ، ورققوا حواشيها ، وصقلوا أطرافها ، فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ فقط ، بل هي خدمة منهم للمعاني¹

ولا تفسر هذه المحاولة من ابن الأثير بالاقتداء بخطوة ابن رشيق وهي وإن لم تصرح بمزج اللفظ والمعنى في قالب واحد ، ولكنها تشير إلى

قيمة المضمون والشكل معاً في صقل الصورة ، وتلمح إلى طبيعة التلاؤم بينهما .

وقد لاقى هذا الاتجاه سيرورة وانتشاراً عند كثير من النقاد المحدثين — وإن لم يثبت اطلاعهم عليه ، لأنهم لا يشيرون إلى مصدره وكأنهم متبكرون — فربطوا بين اللفظ والمعنى حتى ليخيل إليك أنهما شيء واحد ، وحدبوا على تطوير نظرتهم هذه وصعدوا بها إلى مستوى الحقائق الثابتة من خلال إشباع البحوث استدلالاً لها ، ونسجاً على منوالها ، حتى أخذت طريقها إلى مستوى النظريات والصيغ النهائية .

يرى الناقد الفرنسي دي جورمون « أن الأسلوب والفكر شيء واحد ، وإن من الخطأ محاولة فصل الشكل عن المادة »⁽¹⁾ .

وطبيعي أنه ينظر إلى الألفاظ بأنها أساليب وإلى المعاني بأنها أفكار ، ثم يخطئ القائلين بفصل تلك الألفاظ عن هذه المعاني .

ويقول (دونالد استوفر) باتحاد الشكل والمحتوى ، ويرى فيهما شخصية واحدة لا يمكن أن ينظر إلى أجزائها في استيعابها وتحديد النظرة الفاحصة إليها فيقول : إن القصيدة تتمتع بشخصية متماسكة حية ، وأنها وحدة تتألف من عناصر مختلفة كثيرة ، وهي متماسكة ومتوازنة ، من حيث الشكل والمحتوى بل يتداخل فيها الشكل والمحتوى على نحو لا يمكن معه تصور كل منهما على حد

ويعتقد الناقد الأمريكي « كلينث بروكس » باستحالة فصل المادة عن الشكل وبالعكس في أي حال من

الأحوال لأن تركيبها قد اتحد فلا يبرز إلا كلاً موحداً فيقول « إن جوهر القصيدة لا يبرز إلا كلاً موحداً ، أي يستحيل علينا تجريد الجوهر وصياغته في شكل آخر ، لأن الجوهر في هذه الحالة هو المركب الجديد من بناء لا ينفصل عن موسيقاه ، والصور والدلالات المتشابهة والمواقف المعينة ، أي القصيدة ذاتها » .
هكذا كانت النظرة بالنسبة للنقاد الغربيين ، فإذا استقبلنا النقاد العرب المعاصرين وجدنا الفكرة أعمق رسوخاً ، وأصلب عوداً ، والنظرة أفحص إمعاناً ، وأكثر ذيوغاً ، تارة بالاتحاد بينهما ، وأخرى بعدم الانفصال ، وثالثة بوحدة المؤدى بين الشكل والمحتوى .

يرى الأستاذ أحمد الشايب عدم إمكانية فصل القيمة الفنية بين اللفظ والمعنى ويرى كلاً منهما انعكاساً للآخر بسبب « شدة الارتباط بين المادة والصورة أو بين اللفظ والمعنى ، أو بين الفكرة والعاطفة من ناحية ، والخيال واللفظ من ناحية ثانية ، إذ كان هذان صورة لذنيك ، وأي تغيير في المادة يستتبع نظيره في الصورة والعكس صحيح » (1) .
ويرى الدكتور بدوي طبانة أن اللفظ والمعنى حقيقتان متحدتان ، ومترلتها واحدة لا تمايز بينهما ، والعناية بأحدهما عناية بالطرف الآخر ، والاهتمام يجب أن يقسم عليهما بالتساوي لأنه اهتمام بالعمل الأدبي وزنة للقيمة الفنية فيقول : « وليست مترلة المعنى دون مترلة اللفظ في تقدير القيمة الفنية للعمل الأدبي ، ولا شك عند المنصفين أن وجوب مراعات جانب المعنى لا يقل شأنًا عن وجوب الاهتمام بالألفاظ » (2) .

وقد أبدى الدكتور شوقي ضيف اهتماماً كبيراً بالمسألة ، ووجه لها عنايته الفائقة ، وأعار لها الصفحات العديدة في كتابه « النقد الأدبي » وتوصل إلى أن الفصل بين اللفظ والمعنى ، أو الشكل والمضمون أمر مستحيل ... « فليس هناك محتوى وصورة ، بل هما شيء واحد ، ووحدة واحدة ، إذ تتجمع في نفس الأديب الفنان مجموعة من الأحاسيس ويأخذ تصويرها بعبارات يتم بها عمل نموذج أدبي ، وأنت لا تستطيع أن تتصور مضمون هذا النموذج أو معناه بدون قراءته ، وكذلك لا تستطيع أن تتصور صورته أو شكله أو لفظه ، دون أن تقرأه ، فهو يعبر عن الجانبين جميعاً مرة واحدة ، وليساهما جانبين ، بل هما شيء واحد ، أو جوهر واحد ممتزج متلاحم ،

ولا يتم نموذج فني بأحدهما دون الآخر ... وإذن فلا فارق بين المعنى والصورة أو اللفظ في نموذج أدبي ... ومعنى ذلك أن مادة النموذج الأدبي وصورته لا تفترقان فهما كل واحد . وهو كل يتألف من خصائص جمالية مختلفة ، قد يردها النظر السريع إلى الخارج أو الشكل ، ولكننا إن أنعمنا النظر وجدناها ترد إلى الداخل والمضمون ، فهي تنطوي فيه ، أو قل تنمو فيه ... وإذن فكل ما نلقاه في كتب البلاغة من وصف اللفظ إن تأملنا فيه وجدناه في حقيقته يرد إلى المعنى ، حتى الجناس وجرس الألفاظ ، فضلاً عما توصف به الكلمات من ابتذال أو غرابة . والمضمون بهذا المعنى يتحد مع الشكل ، فهو البناء الأدبي كله وهو الحقائق والأحاسيس النفسية الكامنة فيه » (1)

وهذه اللقطات مما خطط له شوقي ضيف ، وعزاه إلى أصحاب الفلسفة الجمالية ، يفتح آفاقاً جديدة في مفهوم الصورة الأدبية ودلالاتها ، إذ يتخطى بها الشكل إلى المضمون ، فيعتبرها وحدة متماسكة الأجزاء ، متناسقة الأعضاء . والطريف فيه أن يعود بالمحسنات البديعية وأجناس التصنيع على المعنى في خلق الصورة ، ويرتبط بين موسيقية اللفظ وجرس الكلمة وبين إرادة المعنى في بناء الهيكل الأدبي للنص . ومن هنا — ويتحدد انطلاقنا مع الصورة الأدبية في أبعادها — كان لزاماً علينا أن نبحث بناء القصيدة في شكلها الخارجي باعتباره الإطار التكويني لمادة القصيدة ، ومادة

القصيدة باعتبارها المحتوى الذي ازدحمت — نتيجة له — الأشكال والرسوم الأولية لهيكل القصيدة العام الذي يتبلور به الجمال التخطيطي لها ، بغية أن تكون معالم الرؤية بنية السمات للصورة الأدبية من خلال هذا التلاحم العضوي والاتصال الفعلي بين الصيغة الظاهرية والقيم الكامنة في المعاني التي جسدت حقيقتها الألفاظ .

وقد يبدو هذا بعيداً عن مجال الصورة الأدبية ، باعتبارها الشكل الناطق والمعبر ، ولكن نظرة فاحصة لبناء القصيدة — في هذا الشكل الناطق والمعبر — تغني عن الأطناب ، وتكفي دلالة في التأكيد أن هذا الشكل نطق وعبر بما احتوى من مادة ولم يكن هيكلاً فارغاً عقيم الاصداء ، وإنما استقام سويّاً متكاملاً بهذه العلاقة واللحمة الطبيعية بينه وبين المضمون فعاد متجاوب الأجراس .

وامر آخر يقرب من الموضوع ويتابع من خطوه ، هو أن الإيقاع الموسيقي والميزان العروضي ، ليسا من المعاني والألفاظ في شيء فهما خارجان عن هاتين الحقيقتين ، ولكنهما متداخلان معهما ، وملازمان لهما ، ولا يندمان في الدلالة على الصورة في القصيدة ، وإن كانا شيئاً والقصيدة في محتواها شيئاً آخر .

والحق أن إدراك هذه العلاقة بين اللفظ والمعنى ، واعتبارهما وحدة متجانسة في دلالتها على الصورة ، يمكن اعتباره امتداداً منطقياً لجزء مهم من رأى الفريق الرابع من فرقاء المعركة .

4 — الفريق الرابع : وهذا الفريق يتمثل في عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) في كتابيه « دلائل الإعجاز

و « أسرار البلاغة » فقد هذب عبد القاهر من المفاهيم المرتجلة لدلالة الألفاظ والمعارف وأقامها على أصل لغوي وعلمي رصين ، وأدرك مسبقاً سر العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى ، ورفض القول بإثثار أحدهما على الآخر ، واعتبرهما بما لهما من مميزات وخصائص واسطة تكشف عن الصورة ، فقال بالنظم تارة ، وبالتأليف تارة أخرى ، مما لم يوفق إليه الفرقاء في النزاع ، والملاحظة عنده أن النظم عبارة عن العلاقة بين الألفاظ والمعاني ، وأنها تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل .

وقد يخيل للبعض أن عبد القاهر من أنصار المعنى دون اللفظ نظراً لتهجمه على القائلين بأولوية اللفظ ، وليست الألفاظ عنده « إلا خدام المعاني » ، ولكن عبد القاهر يشن هذه الحملات ، ويصول ويجول في قلمه وما يضربه من أمثلة وشواهد ، وما يقرره من قواعد ، لا انتصاراً للمعنى ، وإنما هو تفنيد لآراء القوم وتدليل على مفهوم الصورة عنده

بالنظم ، ولا نظم في الكلم وترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ، ويبين بعضها على بعض ، وتجعل هذه بسبب من تلك . «

ويعود عبد القاهر بالنظم إلى أصل قائم على أساس من علم النحو ، وطبيعي أن النحو يعني ببناء الكلمة وإعرابها ، ومعرفة هذه الصيغة — وإن كانت منصبة على اللفظ — فإنها ترتبط بمعنى اللفظ في وضعه بمكانه من المعنى المراد ، لأن المعاني لا يحل إهمامها ما لم يقصد إليها من خلال الألفاظ ، والألفاظ لا يفهم مؤداها ما لم تضبط صياغة وتصريفاً ونحواً بناء وإعراباً على حد سواء ، وهما متعاونان معاً على كشف العلاقة التي عبر عنها بالنظم و « ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه على النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف منهاجه التي هجعت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء » ⁽²⁾ متخذاً بالإضافة إلى هذا التشبيه والمجاز والاستعارة مضماراً

لشرح آرائه ، وميداناً لاستدراكاته على أصحاب اللفظ ، وأن النظر إلى هذه المقومات اللفظية بأقسامها وأنواعها لا يعود لألفاظها فحسب ، وإنما للمعاني وما تضيفه على الألفاظ مما يكون حسن النظام وجوده التأليف ، وهو العلاقة المترتبة على فهم القسيمين اللفظ والمعنى .

وحقاً إنك لتجد عبد لقاهر قوي الحجة ، عجيب المناظرة ، في جولاته النقدية هذه ، فلا تكاد تنتهي من فصل سفرتي حتى تقع في فصل مثله ، يزيدك سخرية بأولئك جرحاً وتقويماً ، وإرجاعاً بآرائهم إلى ما اعتادوه دون روية وتمييز من شغف بالبديع وتعلق بالصناعة ، حتى ليصعب فهم ما يقصدون من الكلام ، فالسامع يخطئ في عشواء ، من كثرة التكلف وشدة التمثل ، وهو يقرر هذا المعنى بقوله : إن في كلام المتأخرين كلاماً حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم في البديع ، إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم ، ويقول ليبين ، ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناه في عمياء ، وأن يوقع السامع من طلبه خبط عشواء ، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده كمن يثقل العروس بأصناف الحلبي حتى ينالها من ذلك مكروه في أنفسهم .

والحملة على الحسنات البديعية لا تقلل من أهمية اللفظ ، ومزله في تقويم المعنى ، ولكن الإغراق بأصناف البديع يجعل اللفظ فارغاً إلا من جمال الهيئة الذي قد يعود وبالأعلى على اللفظ ، كما تعود أشتات الحلبي ثقلاً على الحسناء يوردها التلف .

ومن خلال ما تقدم تتضح أبعاد المعركة النقدية بين اللفظ والمعنى ، وقد تجلّى فيها أن الجاحظ والعسكري معنيان بحسن الصياغة وجزالة الألفاظ وقد عللنا هذا الرأي بصدوره عن دوافع نفسية وسياسية وقومية ، انتهت بأنافة اللفظ وجرس الكلمة .

ولا حظنا بعد ذلك المقاييس النقدية عند ابن قتيبة بإرجاعها القيمة الفنية إلى القسيمين اللفظ والمعنى ، واتفقنا معه في أصل الحكم والموضوع وناقشنا عن صحة تطبيقه لهذا الحكم .

ووقفنا عند رأي ابن رشقي في عدم الفصل بين اللفظ والمعنى وتكوينهما للوحدة الفنية في أي نموذج أدبي ، وصاحبنا سيرورة هذا الرأي عند القدامى والمحدثين الغربيين والعرب ، واستأنسنا بآراء ثلاثة من النقاد العرب : الشايب وطبانة وضيف ، ووقفنا مع الأخير وقفة المقوم لرأيه والقائل بتفصيله ورسلم من خلال ذلك انطلاقاً في تحديد أبعاد القضية ، ثم عرضنا لرأي عبد القاهر ، واحتتمنا الموضوع بلقطات من كلامه وشذرات من تحقيقاته ، ورأينا أن له الفضل في كشف العلاقة بين اللفظ والمعنى بما لهما من مميزات متنافرة ، وانتهينا عنده بالتعبير بالنظم وحسن التأليف عن الصورة الأدبية .

الصورة الأدبية

ورد ذكر الصورة وبعض مشتقاتها على ألسنة بعض النقاد القدامى ، وأقدم من وقفنا على قول له في هذا الشأن هو أبو عثمان الجاحظ (ت 255 هـ) الذي استعمل مادة الصورة في مجال الأدب بمئة أخرى فقال — (هو يتحدث

عن الشعر) — بأنه : ضرب من النسج ، وجنس من التصوير . وكأنه أراد بالتصوير هنا العملية الذهنية التي تصنع الشعر .

إلا أن قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) قد استعملها نصاً ، واعتبرها الهيكل والشكل في مقابل المادة والمضمون ، فقال — متحدثاً عن الشعر — « معاني بمزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور » . فهو ينأى بها عن فهم الجاحظ لها ، فالجاحظ يذهب — في حدود فهمنا لكلامه — إلى أنها العملية الذهنية التي تهيئ النص الشعري ، بينما يرى قدامة فيها الإطار الخارجي العام لشكل هذا الشعر .

وذكر أبو هلال العسكري (ت 395 هـ تقريباً) الصورة في أقسام التشبيه فجعل من أقسامه : تشبيه الشيء بصورة ، وتشبيهه به لوناً وصورة اراد بهما المثل والهيكل .

وجاء عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) فأعطى للصورة في المجالات النقدية حلولاً خاصة شرحها بقوله : واعلم أن قولنا : الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فما رأينا بينونة بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان بين إنسان من إنسان ، وفرس من فرس ، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك ، وكذلك الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم ، سواراً من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً ، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : المعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك . وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ : وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير .

واطلق ابن الأثير (ت 637 هـ) كلمة الصورة على خصوص الأمر المحسوس ، وقابل بينهما وبين المعنى ، فقال — وهو يعدد أقسام التشبيه الأربعة : « أما تشبيه معنى بمعنى .. وأما تشبيه صورة بصورة كقوله تعالى :) **وعندهم قاصرات الطرف عين (48) كأنهن بيض مكنون (49)**) ، وأما تشبيه معنى بصورة كقوله تعالى :) **والذين كفروا أعماهم كسراب بقيعة**) وهذا القسم أبلغ الأقسام الأربعة ، لتمثيله المعاني الموهومة بالصور المشاهدة ، وأما تشبيه صورة بمعنى كقول أبي تمام : **وفتكت بالمال الجزيل وبالعدا * فتك الصبابة بالحب المعرم**

فشبه فتكة المال بالعدا وذلك صورة مرئية ، بفتك الصبابة وهو فتك معنوي ، وهذا القسم الطف الأقسام الأربعة ، لأنه نقل صورة إلى غير صورة .

وكان ابن الأثير يعتبر التشبيه التمثيلي في تجسيده المعنويات بالحسيات وتصوير الماديات بالذهنيات — طرداً وعكساً — هو الصورة المتكونة في العمل الأدبي .

وقد اعتبر التهانوي (من علماء القرن الثاني عشر الهجري) الصورة ذات طبيعتين خارجية وذهنية فعد الصورة « ما يتميز به الشيء مطلقاً ، سواء كان في الخارج ويسمى صورة خارجية أو في الذهن ويسمى صورة ذهنية » .

ثم فرق بينهما فأعطى الأهمية للصورة الذهنية ، واعتبر الصورة الخارجية من الأعيان ، فقال : الصورة : ما به يتميز الشيء في الذهن ، فإن الأشياء في الخارج أعيان ، وفي الذهن صور .

ثم حذا حذو عبد القاهر ، واستنار براهيه باحثاً عن الفروق والمميزات في حصول صورة الشيء في الذهن لا في تواجدها في الخارج فقال : صورة الشيء ما يؤخذ منه عند جذب الشخصيات ، أي الخارجية ، وأما الذهنية فلا بد مرها ، لأن كل ما هو حاصل في العقل فلا بد له من تشخيص عقلي ضرورة أنه متمايز عن سائر المعلومات . هذه أهم النصوص التي لا حظناها عند النقاد والبلاغيين القدماء في حديثهم عن الصورة ، ولا بد لنا من الوقوف قليلاً عند استعمالهم هذا ، لرصد مفهوم الصورة ، وبث دلالتها لديهم .

أما قدامة ، فله فضل السبق — وتبعه أبو هلال — باستعمال الكلمة نصاً دون الجاحظ الذي استعمل المادة في هيئة أخرى ، وهي التصوير فقد اعتبرها أداة للتعبير عن الإطار الخارجي لمثال الشيء وهيئته وصفته ، وقد امتد هذا الاستعمال إلى عصر عبد القادر الذي يقول : تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل . أو جمع الصورة واللون. يريد بذلك الهيئة والصفة مقابل المادة والجوهر . وأما ابن الأثير فقد تأثر نسبياً بقدامة ، وجعل الصورة قسيماً للمعنى ، أو في مقابلة أي اعتبرها الشكل ، واعتبر المعنى مادة لهذا الشكل ، وقوم الصورة فرأى تشبيه المعنى بالصورة ابلغ أقسام التشبيه الأربعة ، لتصويره المعنى الوهمي المجرد بالصور المشاهدة عياناً ورأى تشبيه الصورة بالمعنى ألطف الأقسام لأنه تصرف حي ينقل الصورة المحسوسة إلى الصورة المعنوية المتخيلة .

ويبدو أن الصورة في حدود ما عرضه لا تتعدى ما ذكر لها في مداليل لغوية ، وإن توسع فيه إلى ما يشمل الصورة المتخيلة في أقسام التشبيه ، وإنما ارادوا بذلك الشكل كما أراد ذلك اللغويون ، فهذا ابن سيده (ت 458 هـ) يقول : « الصورة في الشكل » وهو يريد بالشكل الهيئة الخارجية التي يتمثل فيها الشيء . وقد تطلق عند اللغويين على الحقيقة والهيئة معاً ، قال ابن الأثير : الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها ، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته ، وعلى معنى صفته ، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته ، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته . ولعل عبد القادر الجرجاني هو أول من أعطى للصورة دلالة اصطلاحية وهي تعني لديه الفروق المميزة بين معنى ومعنى ، وشبهها بالفروق التي تميز هيكل إنسان ما عن إنسان ، وخاتم عن خاتم ، وسوار عن سوار ، ولكن هذه الفروق بوقت انطباعها على هيئة الشيء فإنها يستدل بها على حقيقته .

وقد وجد عبد القادر في استعماله لهذا الاصطلاح غرابة نظراً لجدته في مجاله الخاص به ، وخشي أن ينكر عليه النقاد ذلك فتستر بالجاحظ كلمة التصوير لم تكن واضحة تماماً ، إذ التصوير عند الجاحظ — كما يبدو من سياق تعبيره — لا يتعدى حدود الجهد العقلي أو العملي الذهني في صياغة الشعر ، وهو أجنبي عن مصطلح عبد القاهر الذي استعمله مبتكراً له ومبتدعاً لمدلوله . فالجرجاني بهذا قد أعطى للصورة رؤية جديدة ، وما ذكره دقيق جداً ، فالصورة عنده ليست هي نفس الشيء ، وإنما هي مميزات المفرقة له عن غيره ، وهذه المميزات قد تكون في الشكل وقد تكون في المضمون ، لأن الصورة مستوعبة لهما ، والنظرة لأحدهما لا بد أن تنعكس على الآخر .

لهذا فإن ما أبداه عبد القاهر ، يصلح أن يكون نواة لما استقر عليه المصطلح النقدي الأصيل للصورة لدى المحدثين

. وليس هنا مجال للتفصيل في الاستدلال على صحة هذا الوأي ، لأننا سبق وأن بحثناه في خطوطه العريضة⁽¹⁾ ، إلا أننا سنلمح له في المقارنة كما سيأتي .

وأما ما أبداه التهانوي ، وهو من المتأخرين عن عصر عبد القاهر كثيراً ، فقد ترجم رأي عبد القاهر في استجلاء الفروق والمميزات فيما يحصل في الذهن من معلومات ، هذا لو أراد الصورة في مصطلحها الفني ، أو لو حملنا كلامه على الصورة في اصطلاح الفلاسفة — وهي تعني الهيولي في مقابل المادة عند القوم — فحديثه لا يعيننا حينئذ ، ويحمل كلامه على ما حمل عليه كلام من سبقه .

3 — الصورة عند النقاد الحديثين

على الرغم من الاتجاه السائد عند النقاد المعاصرين من العرب والغربيين والمستشرقين في محاولة دراسة الصورة الفنية لأي عمل أدبي ، فإن حقيقة الصورة ما زالت موضع اختلاف لديهم في مجالات التحديد ، ويذهبون بذلك مذاهب هي أقرب إلى الغموض منها إلى الوضوح .

لقد عرف (فان van) الصورة بقوله : « الصورة كلام مشحون شحناً قوياً ، يتألف عادة من عناصر محسوسة ، خطوط ، ألوان ، حركة ، ظلال ، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي إنها توحى بأكثر من المعنى الظاهر ، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي ، وتؤلف في مجموعها كلاً منسجماً »⁽¹⁾ . وهذا يعني أنها مجموعة العناصر المحسوسة التي ينطوي عليها الكلام ، وتوحى بأكثر مما تحمله من تضاعيف المعنى الظاهر ، وإنها تنحصر في جانبين :

1 — الجانب الحسي المرتكز على الفكرة والعاطفة والمشاهدة .

2 — الجانب الإيحائي الذي يضيف على الشكل أكثر من تفسيره الظاهري .

وعرف « بوند » الصورة بأنها « ما ينقل عقدة فكرية أو عاطفية في لحظة زمنية »⁽²⁾ . فهي عنده الوسيلة التي تعبر في طريقة عرضها من مركب فكري ، أو إحساس عاطفي مرتبطين بلحظة زمنية معينة .

ويعرف البعض الصورة بأنها « مشهد أو رسم قوامه الكلمات »⁽¹⁾ . فهي عنده لوحة فنية تتصافر على إخراجها الألفاظ ، سواء بمدلولها الحسي ، أم بمدلولها الإيحائي متناسياً أن كثيراً من المشاهد والرسوم تبدو مفتقرة إلى الصورة الفنية وإن تقومت بالكلمات .

ويعبر عنها البعض الآخر بأنها « حركة متصلة في قلب العمل الأدبي تتبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطفاته ، وننتقل بها داخل العمل الأدبي في مستوى تعبيرى إلى مستوى تعبيرى آخر ، حتى يتكامل لدينا البناء الأدبي كائناً عضوياً حياً » .

ولا يخلو هذا التعريف من غرابة وطرافة وإيهام ، لأنه مجموعة من الألفاظ المتشابهة والمعاني المترادفة التي لا نصل معها إلى تحديد ، ولا تكشف لنا عن جديد ، إلا في إرادة التنقل من تعبير حقيقي — فيما يبدو — الى تعبير استعاري .

ويعتبر الأستاذ أحمد الشايب « الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه⁽³⁾ هي الصورة الفنية » ثم يذكر أن لها معنيين :

الأول : ما يقابل المادة الأدبية ، ويظهر في الخيال والعبارة .

الثاني : ما يقابل الأسلوب ، ويتحقق بالوحدة ، وهي تقوم على الكمال والتأليف والتناسب

ومقياس الصورة عنده « هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة — فالصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية — وهذا هو مقياسها الاصيل ، وكذا ما نصفها به من روعة وقوة إنما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد ، فيه روح الأديب وقلبه ، بحيث نقرؤه ، كأننا نحادثه ، ونسمعه كأننا نعامله » .

وهذا القياس ذو أهمية جديرة بالتأمل ، فالصورة من جانب قوة خلاقة قادرة على نقل الفكرة ، وإبراز العاطفة ، وهي الشكل الخارجي المعبر عن الحالة النفسية للمنشئ وعن تفاعلها الداخلي ، وهي الضوء الكاشف عن كفاءة المبدع الفنية ، وروحه الشفافة الرقيقة — نتيجة لإيجاده الملائمة بين نقل الفكرة وتعبيرها النفسي أسلوبياً — وبها يتميز عقل المتكلم ويحكم عليها بالدقة والإبداع والتطوير دون وساطة أخرى ، وإنما نقرؤه تجسيداً ، ونسمعه تشخيصاً وإدراكاً من خلال هذا التناسب والارتباط الذي حققه في هذا العمل الأدبي أو ذاك ، وهو الصورة . فالصورة عنده إيجاد للملائمة والتناسب بين الفكر والأسلوب ، أو اللغة والأحاسيس .

ولعل هذا التحديد للصورة في تعريفها ومعناها ورؤية هويتها ومقياسها من أفضل التعاريف الفنية نظراً لما يحمله في تضاعيفه من الوضوح والمرونة والدقة العلمية ، ولأنه جامع مانع كما يقول المناطق .

ويقول الدكتور داود سلوم « إن امتزاج المعنى والألفاظ والخيال كلها هو الذي يسمى بالصورة الأدبية ، ومن ترابطها وتلاؤمها والنظر إليها مرة واحدة عند نقد النص يقوم التقدير الأدبي السليم »⁽¹⁾ .

فمقياس الصورة عند الدكتور داود سلوم يقوم على أساس تجسيد الفكرة العامة للعلاقات الجزئية في النص الأدبي لتشكيل كلاً فنياً واحداً .

وتقول روز غريب « الصورة في أبسط وصف لها تعبير عن حالة أو حدث بأجزائها أو مظاهرها المحسوسة .

هي لوحة مؤلفة من كلمات ، أو مقطوعة وصفية في الظاهر لكنها في التعبير الشعري توحى بأكثر من المظاهر ، وقيمتها تتركز على طاقتها الإيحائية ، فهي ذات جمال تستمد من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسية ، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحى بالفكرة كما توحى بالجو والعاطفة »

وهذا التعريف — في كثير من أبعاده — تعريب تقليدي لتعريف « وليم فان » السابق ، وشرح له ، وكشف

لدوافعه ، وإن أعوزته جودة التركيب وقوة الصياغة ، ولكنه يشير من طرف خفي إلى البعد الرمزي في الصورة

بكونها تعبيراً يوحى بأكثر من الظاهر ، والكاتبة هنا تلاحظ في الجانب الإيحائي قوة تفوق الإيقاع والنغم وصنوف

المحسنات البيانية ، ولكنها قد تعارض هذا الرأي الذي نقلته في خطوطه العامة دون إدراك لهذه المعارضة ، فهي تعتبر

الصورة تتخطى حدود الاستعارة والمجاز والتشبيه ، وتتعدى الخيال والعاطفة فقد تنشأ عن أصل واقعي بعيد عن الخيال من جهة ، وضروب البيان من جهة أخرى ، وهما الجانب الإيحائي في الصورة والذي أكدته في الرأي نفسه ، ثم تعود

للتعبير عنه بقولها :

« الصورة الشعرية لا تنحصر في التشبيه والاستعارات وسواها من ضروب المجاز ، ولكنها كل صورة توحى بأكثر من معناها الظاهر ، ولو جاءت منقولة عن الواقع » متناسية أن الإيحاء بأكثر من المعنى الظاهر لا يتم إلا بالحن ، أو الرمز ، أو التعريض ، أو الكناية ، أو التشبيه أو الاستعارة ، وكلها من ضروب المجاز بمعناه العام . ويرى الدكتور مصطفى ناصف أن الصورة تستعمل عادة : « للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي ، وتطلق أحياناً ، مرادفة للاستعمال الاستعاري ».

فالصورة عنده ما استدل بها على التعبير الشاخص الذي يوصلنا إلى إدراك حقيقة الشيء من جهة ، وعلى دلالة الكلمة الاستعارية من جهة أخرى ، فالشق الأول من كلامه يعني بإيحاء الصورة ، والثاني يعني بشكلها الخارجي في الدلالات المجازية .

ثم يأتي بعد هذا فيحدد الصورة بأنها :

« منهج — فوق المنطق — لبيان حقيقة الأشياء » وهذا التحديد لمفهوم

الصورة يكاد ينتقل بنا من المجال الأدبي إلى التدقيق الفلسفي ، فلا يعلم ماذا يراد منه بالضبط — هل يراد بالمنهج طريقة العرض والأسلوب ، أو مجموعة العلاقات الاستعارية في النص ؟ وما هي طبيعة هذه الحقائق التي تبينها الصورة ؟ أحقيقة اللفظ ، أم المعنى ، أم الحس ، أم العلاقة القائمة بين الجميع .

ويرى الدكتور جابر أحمد عصفور أن الصورة « طريقة خاصة من طرق التعبير ، أو وجه من أوجه الدلالة ، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير . ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير ، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته . إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه ، وكيفية تقديمه » .

فالصورة عنده عرض أسلوبى يحافظ على سلامة النص من التشويه ، ويقدم المعنى بتعبير رتيب ، وهي بعد طريقة لاستحداث خصوصية التأثير في ذهن المتلقي بمختلف وجوه الدلالة التي يستقيها من النص في منهج تقديم ، وكيفية تلقيه ، وما يحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية ، أو تصور تخيلي نتيجة لهذا الغرض السليم .

إشارات الصدق في القصيدة الهجائية

معنى الصدق في الأدب

إذا كان الصدق في المواضيع العلمية يعني التدقيق والوضوح واستعمال المنطق والابتعاد عن لغة الخيال، وملاءمة الواقع فإنّ الصدق في الأدب يتحقق إذا انطلق من عاطفة المبدع وانفعاله. وهو إذا كان يخرج من القلب فإنه يصل إلى قلب المتلقي، فيشعر بما شعر به المبدع وينفعل معه؛ والصدق هنا يتحقق؛ ولا يتم هذا إلا بالخيال أو الصور الفنية، واستعمال الكلمات بأسلوب معيّن، وكم من موضوع واحد يتناوله عشرات الشعراء، ولكننا نحس الصدق لدى هذا، ونرى التكلف لدى ذاك، نرى الطبع - وهو من مقومات الصدق - عند هذا، ونرى الصنعة أو التقليد - وهما نقيضان للصدق - لدى الآخر.

إن الخيال هو الثوب الذي يُلبسه المبدع لفكرته أو لمعناه، فالخيال مرفوداً بالعقل يقدم خصوصية للشاعر تنبثق من خلال انعكاسات الأشياء في حسه وفي نفسه.

يقول أنور المعداوي: "أما الصدق الفني فميدانه التعبير، التعبير عن دوافع هذا الإحساس، بحيث يستطيع الفنان أن يلبس تجاربه ذلك الثوب الملائم من فنية التعبير، أو يسكن مضامينه ذلك البناء المناسب من إيجائية ذلك الثوب الملائم من فنية التعبير، أو يسكن مضامينه ذلك البناء المناسب من إيجائية الصور

إن الصدق في الشعر يستلزم أيضاً النظر إلى مقومات الشعر من إيقاعات.. ولغة مميزة مكثفة، ومعان تحملها صور أو خيال. وثمة تأثيرات أخرى خارجية عن النص ألحنا إلى بعض منها أعلاه.

لكن : هل من السهل أن نحدّد مقياس الصدق في هذه القصيدة أو تلك؟ يستصعب أدونيس ذلك، ويرى أننا "لم نعد نستطيع أن نميّز بين صادق وزائف في الفن"

وقد سبقه الناقد محمد النويهي الذي وضع كتاباً خاصاً يعالج موضوع "الصدق في الأدب"، ويتبنّى لى من خلاله صعوبة التحديد مطلقاً، رغم أنه قدّم لنا فيه بعضاً من شروط الصدق:

1. تكون عاطفة الأديب التي يدّعيها قد أملت به حقاً، وأن تكون عقيدته التي بينها هي عقيدته الحقيقية في الموضوع التي يتناولها .
2. أن تكون حدة تصويره ناشئة عن حدة شعوره وقوة حساسيته - لا عن رغبة المبالغه والتهويل .
3. ألا يخالف تصويره النواميس البدائية للكون كما نعرفه، ولا حقيقه السلوك - السلوك الإنساني فيما نخبه من البشر في تجاربهم ومواقفهم (هذا فيما عدا الموضوعات الخرافية والأسطورية). (.....)
4. أن يكون من شأن صنعه أن تزيد عاطفته جلاء وقرباً، لا أن تقف أمامها حجاباً يشغلنا تأمله من النظر فيها

ورغم وضعه الشروط بلغه فيها الكثير من التعميم - ورغم اجتهاده في بيان الصدق في هذا البيت أو بيان التكلف في ذلك - وهي مسألة ذوقية محضة - إلا أنه يوجز الموقف الصعب في التحديد - في وقت لاحق - فيقول:

"الإجابة عن التمييز بين الصدق والزائف هي عسيرة جداً، لأنه في حقيقته سؤال عن كيف نميز بين الصادق والزائف في الفن."

ومع هذا فإننا في هذه الصفحات سنحاول البحث عن إشارات مصاحبة للإحساس بصدق القصيدة، نحاول أن نستشفها ونحن مدركون أن المعول الأساس في كل عملية قراءة - هو الممارسة الطويلة أو الدربة المتواصلة، ولكن قبل ذلك علينا أن نتقرب معنا "الصدق" في النقد العربي - قديمه وحديثه.

مصطلح "الصدق" في النقد العربي

من الاستعمالات الأولى لمعنى الصدق ما ورد على لسان عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنه قال في زهير بن أبي سلمى: "ولا يمدح الرجل إلا بما فيه" ونحن نفهم من هذه العبارة معنى الموافقة مع واقع الحال، أو الصدق في الواقع.

كما ورد في بيت شعر لحسان بن ثابت ذكر للصدق، ولكنه هنا جاء مطابقاً لنفسية الشاعر أو حاله:

وإن الشـعر لب المرء يعرضه *** على المجالس إن كَيْساً وإن حُمُقاً
وإن أشـعر بيت قائله *** بيت يقال إذا أنشدته صـتـدقا

وقد أورد صاحب الأغاني حواراً بين عبد الله بن أبي عتيق وكثير عزة - يستعمل فيه عبد الله عبارة "أقنع وأصدق منك"، وذلك في معرض الموازنة بين كثير وشاعرين آخرين

ويبدو لنا هنا أن معنى "الصدق" يقارب ما ننحو إلى معناه هذه الأيام، بدليل استعماله تعبير "أقنع" قبل "أصدق"، فهنا نرى أن "أقنع" تهم بالمتلقي ومشاعره وتمثله للحالة التي كان بها الشاعر.

وقد وقف إحسان عباس على معنى "الصدق" في نقد ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر"، فرأى أن لدى ابن طباطبا استعمالات مختلفة له:

1. الصدق الفني أو إخلاص الفنان في التعبير عن تجربته الذاتية. يقول ابن طباطبا "فإذا وافقت هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند المستمع لا سيما إذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتُم منها والاعتراف بالحق في جميعها استفزازاً لما كان يسمعها"

2. صدق التجربة الإنسانية – وهذه تتمثل في قبول الفهم للحكمة – يعلل ابن طباطبا ذلك "لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها."

3. الصدق التاريخي – وذلك "يتمثل عند اقتصاص خبر أو حكاية أو كلام....، فانظر إلى استواء هذا الكلام وسهولة مخرجه وتمام معانيه وصدق الحكاية فيه."

4. الصدق الأخلاقي – فالقدماء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مدحاً وهجاءً... إلا ما قد احتمل الكذب فيه حكم الشعر من الإغراق في الوصف والإفراط في التشبيه..... فكان مجرى ما يوردونه مجرى القصص الحق والمخاطبات بالصدق

الصدق التصويري – ويسميه ابن طباطبا "صدق التشبيه" فعلى الشاعر "أن يعتمد الصدق الحق والوفق في تشبيهاته." وقد حدّد ابن طباطبا أنحاءاً للتشبيه، وكلّما زاد عدد هذه الأنحاء قوي التشبيه وتأكّد الصدق فيه.

يرى ابن طباطبا "أن الشعر إذا تضمنّ صفات صادقة وتشبيهاً موافقةً وأمثالاً مطابقةً يصاب حقائقها ارتاحت إليه النفس وقبله الفهم". ويرى أن الشاعر الذي يكرم عنصر الشعر صدقاً هو ذلك الذي "يعلم أنه نتيجة عقله وثمره لّبه وصورة علمه."

بل إن ابن طباطبا يدخل المتلقي في مقاييسه، فالشعر إذا حسنت عبارته، وكان قائماً في النفوس والعقول "يستهج السامع لم يرد عليه مما قد عرف طبعه وقبله فهمه... فالنفوس تألف مثل هذه الأشعار... وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب فيها، أو تضمن صفات صادقة.. تصاب حقائقها."

ويقف عبد القاهر الجرجاني على مسألة الصدق والكذب، فيتناول بيت حسان – أعلاه – ويقول:

"فقد يجوز أن يراد به أن خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل وأدب يجب به الفضل... وقد ينحى بها نحو الصدق في مدح الرجال كما قيل) كان زهير لا يمدح الرجل إلا بما فيه)، فالالتجاء إلى الخيال والتمثيل واختراع الصور والمبالغة هو كذب، ونحن هنا لا نقف عند حدود ما يقوم على إثباته البرهان واليقين... فمن قال (خير – أي الشعر – أصدقه) كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصريح واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح أحب إليه وآثر عنده، إذ كان ثمره أحلى وأثره أبقي.. ومن قال (أكذبه) ذهب إلى أن الصنعة إنما قد باعها وتشر شعاعها ويتسع ميدانها وتنفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعي الحقيقة في أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المديح والذم والوصف والنعته والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ويبدئ في اختراع الصور ويعيد."

فالتخييل، أساس الشعر وهو يرفض أن يعتبر في عداد "الكذب"، فمن ضرورة الشعر أن يكون فيه "فطنة لطيفة وفهم ثابت وغوص شديد"

أما في الأدب العربي الحديث فقد كان الديوانيون من أوائل من اهتموا بعنصر الصدق في الأدب، وعالجوه في كثير من مقالاتهم:

فالمازني يرفض أن تكون وظيفة الشعر مقرونة بالكذب، وأن أعذبه أكذبه، فالشعر منظار الحقائق ومفسر لها، وهو يصف أبياتاً قرأها، فيقول: "فما أحلى هذا الكلام وأصدق، وما أبعد قائله عن العمل وأدناه إلى المتأخرين..."

يرى المازني أن الصدق وحقيقة أمران أساسيان لنجاح النص الأدبي، فلا يكفي أن يصطنع الكاتب العاطفة ويتلبسها ويتخيلها ثم يعبر عنها، فكل هذا زيف فقد يخدع زمنًا، وقد يلقي النجاح .. وقد يبهر المتلقي العابر الذي لا يتلقى بقلبه ووجدانه، وإنما يتلقى بحواس مسطحه لم تتدرب ولا تريد أن تتدرب."

وهنا نرى أن المازني يربط بين الأثر الأدبي لحظة الصدق فيه – وبين وصوله إلى المتلقي واستشرافه فيقول: "وعلى قدر ما يتطلبه الكشف عن الصدق من حماس وما يوفره عند الناقد من اندفاع مليء بالانفعال فإنّ الكشف عن الزيف والكذب الفني يقول دائماً إلى القسوة في الحكم."

ويتناول المازني قصيدة للبحثري فيرى أن الشاعر روجه مراقبة على كل بيت، وأنفاسه مرتفعة من كل لفظ، وهل الشعر إلا مرآة للقلب، وإلا مظهر من ظاهر النفس، وإلا صورة مما ارتسم على لوح الصدر وانتقش في صحيفة الذهن، وإلا مثال ما ظهر لعالم الحس وبرز لمشهد الشاعر. نعم إنّ الإحساس الجَمّ والشعور الملح لا يكفيان، بل لا بدّ من قوة التأدية وعلو اللسان للترجمة عنهما."

أما العقاد فهو يعالج شعر "الطبع" ويقول: "إن خير الشعر المطبوع ما عالج العواطف على اختلافها، وبثّ الحياة في أجزاء النفس بأجمعها"، بل إن صدق الشاعر مع ذاته يجعل الشعر مؤثراً في تلقيه ويعود عبد الرحمن شكري إلى هذا المعنى كذلك فيقول: "وصف الأشياء ليس بشعر إذا لم يكن مقروناً بعواطف الإنسان وخواطره وذكره وأمانيه وصلات نفسه. وعندما يعلق شكري على أبيات شعرية معينة – يقول فيها:

"مثل هذا الشعر يصل إلى أعماق النفس، ويهزّها هزاً. والشعر ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً". "من هنا نرى أن عملية التواصل بين المبدع والمتلقي لها أهميتها البالغة، بل هي الأساس في تحديد مدى الانفعال أو المشاركة الوجدانية.

لغة النص هي المفتاح الأول للتلقي:

ثمة سر في النص هو الذي يجعلنا نحكم على النص وجودته، فلغة الشعر التصويرية تصل إلى مخيلة المتلقي، وللتخييل سيطرة على مشاعره، وليس بالضرورة أن تكون اللغة الشعرية لغة واقع صرف. إن القصيدة ذات تجربة معينة، وفيها لغتها الذاتية الخاصة، فإذا أقبل القارئ عليها بكل مكوناته التي أشرنا إليها، فإنه يتوصل إلى إجابات أولى عن طريق هذه الحوارات الداخلية بين النصوص السابقة وهذا النص.

يقو جابر عصفور في هذا السياق "إن التوصيل الشعري ليس توصيلاً حرفياً لقيمته، وإنما هو صياغة مجازية لها، وفي هذه الصياغة يتجلى تأثير الشعر، فإذا ربط المتلقي بين المعاني الأصلية بأخرى فرعية على نحو يفرض الأصلية على انتباه المتلقي، ليجبره على التأني إزاءها، والتأثر بما تبدى فيه المعاني الفرعية من معطيات حسية تشير إلى المعاني الأصلية ضمنية تنطوي على تعدد في الدلالة أو تنطوي على معان كثيرة."

ولكن النص — عادة — ينطلق من ذاتية، فإذا وصل إلى القارئ فإنه هو كذلك يتقبله بذاتية أخرى، والذاتية لا ضوابط لها محددة.

أما كيف يتم التواصل الأول، فالإجابة تطرق إليها كل من ياكوس وآيزر في أكثر من دراسة عن التلقي، وقد ارتأينا أن لربط الفجوات (Gaps) في النص ما يقدم حرية للتفسير تتيح للقارئ الفرصة ليبنى جسوره الخاصة، ففجوات النص لا يمكن أن تعد عيباً.... إنها في نظر آيزر عنصر أساس للاستجابة الجمالية.

ويرى آيزر أن النصوص الأدبية يكون فيها حيوية بسبب الاعتماد على القارئ الفردي في إدراك المعنى أو الحقيقة المحتملين، فالمعنى يحدده النص نفسه، ولكن ذلك لا يتم إلا بصورة تسمح للقارئ نفسه أن يوضحه. أما "أفق التوقعات" — الذي أشار إليه ياكوس فهو افتراض بأن العمل الأدبي يعدّ جمهوره لضرب خاص جداً من التلقي من خلال علامات ظاهرة وخفية أو مميزات خفية أو إيماءات خفية "..... وببدايته يثير توقعات حول "الوسط" و "النهاية."

ويمكن بعدئذٍ أن يحافظ عليهما كما هي، أو تغير، أو يعاد توجيهها ... ويستحضر النص الجديد عند القارئ أفق توقعات وقوانين مألوفة من نصوص سابقة يمكن عندئذٍ أن يغير أو يصحح أو يبذل أو حتى ينتج من جديد.

فالمن يقوم على الإيماءة التي لا تكشف كل أبعاد النص، إنما تترك فسحة من التخيل، ولا يتأتى هذا إلا عن طريق اللغة المجازية. إن القارئ في تلقيه النص بالوسط اللغوي - أي بالصيغة اللغوية المألوفة لديه نحواً وبلاغة إنما يغني تجربته هو بما يقع تحت نطاق حسه وفهمه فتتصل "أنا القارئ بالنص.

اللغة في النص هي التي يستقبلها القارئ، فيعيد تنظيمها في أنساق ودلالات تبعاً لطاقته وقدرته على فهم العلاقات النص- تصوير مصاحب لتجربته ورؤيته للوجود. إنها تؤلف أسلوبه، أي ذلك النظام اللغوي المنطلق من نفسية المبدع أو دخیلته، فالشخص المبدع كائن في اللغة - لغته - أو مخلقاً فيها. فإذا سيطر الأديب على عناصر لغته واستثمر علاقاتها وقراءتها فإنه سيصل الى الطرف الآخر؛ وكثيراً ما يحس هذا بوقعها في نفسه وأثرها في وجدانه.

ودراسة اللغة في النص لها إيجابيتها، ذلك أننا نستطيع أن ندرس التطور اللغوي لدى الشاعر الواحد، أن نوازن لغته بلغة أخرى، أو ندرس لغة نوع أدبي معيّن، أو نوازن عوالم شعرية متباينة..

إن المبدع عندما يقدم لنا معاني دلالية إنما يقدم معها ظلالاً وطاقات مصاحبة، وهي متفاوتة فإذا وصلت بعضها ظلال إلى القارئ فإنه لا شك واجد تماثلاً نفسياً، وسأشير إلى هذا التناول لاحقاً.

هناك من رأى أن استعمال العامية والحديث عن الواقع المباشر هما مما يقرّب النص لغة وتماثلاً نفسياً، لكن محمد النويهي يحذرنا من الإغراق في الواقع، وكذلك من استعمال العامية، ورأى أن هذا القرب من لغة الكلام يجب أن تستلزمه طبيعة موضوعه والظلال الدقيقة الفكرية" وأن يجيء استجابة طبيعية لاهتزازات هذه الروح - كما تتجلى في نبرات حديثه اليومي"

ومهما يكن فإن المعنى هو الذي يؤلف الرابطة الروحية، أو يكمن فيه سر النص الذي ألمعت إليه آنفاً. ومن الضروري أن تتحد خيوط النسيج اللغوي والأداء بشبكة من العلاقات، لتعطي استقلالية وإيحائية.

أحلام اليقظة..⁽¹⁾ وبهذا الصدد نجد صدى لهذه الاستعمالات في القرآن الكريم، ترد على لسان محاججي الرسول عن الجاهليين المعاصرين له:

"بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الألون"⁽²⁾.

"ويقولون إننا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون"⁽⁴⁾.

حجج سيق في إطار الرفض أو التشكيك في كون القرآن متزلاً؛ ومن تم إدعاء أنه "أضغاث أحلام" أو قول شاعر أو مجنون؛ ونلاحظ تأكيد أن الشاعر لا يستند في قوله إلى أية قوة غيبية ومن تم طلب الدليل (آية) لإثبات المصدر الإلهي للقرآن؛ عكس الشعر ذي الوضع البشري الخالص والذي لا يتطلب الاعتقاد بمضمونه وهو ما يؤكد رد القرآن:

"إنه لقول رسول كريم، وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون"⁽³⁾.

نلاحظ إذن هذا التجاور الدلالي بين الشعر والحلم والجنون باعتبار أن حقيقتها غير ثابتة بل ومفقودة وربما يضعنا هذا الأمر أمام مفارقة تواجه الرأي السابق في كون الشعر "علم" و"ديوان" العرب في الجاهلية؛ إلا أننا نرى أن هذه التصورات كلها كانت تتعايش بحكم تعدد وظائف الشعر نفسها خاصة في علاقة الصدام أو التوافق ما بين ذات الشاعر وقيم القبيلة. والمتقى الذي يتداخل عنده هذا التجاور هو الحقل الدلالي "للوهم". على أننا لا نجد وروداً مباشراً للفظ الخيال في الشواهد القرآنية السالفة. لكننا نصادف فعل "خيل" مرتبطاً بممارسة السحر (بخصوص النبي موسى):

"فإذا جبالهم وعصيمهم يخيل إليه عن سحرهم ألها حتى تسعى" وهو ما يؤدي إلى أن فعل التخيل نتيجة الفعل السحري؛ بتأثيره في إدراك الإنسان وتوهميه بصحة ما يراه أي ما يخيل إليه.

إن استبعاد أي مصدر غير بشري للشعر، كما يبدو، هو الثابت في امتداد الممارسة الخطابية في الشعرية العربية القديمة. وذلك ما ركز ممارسة الشعر كـ "صناعة". لأن الشاعر يستجيب لمقتضيات خارجية تواجهه في الحياة اليومية سواء كانت شخصية (غزل، رثاء، رحلة..) أو جماعية (فخر، معارك..). لذلك ظل الاهتمام بشروط إنتاج الخطاب ومهنياته ينصب على القول في علاقته بمؤثرات الظروف الحياتية المعيشة وليس على استلهاهم خارج عن القدرات الشخصية البشرية؛ من أجل اكتساب قدرة التحكم في اللغة وإنتاج المعنى المبتغى (القصيد). من تم لم يقيم الشاعر، حتى قبل الإسلام، علاقات قوية، مع الممارسات الثقافية ذات الأبعاد الطقوسية، وخاصة أن التداخل والتفاعل بين ممارسات الشعراء وبين الكهان والعرافين والسحرة ظلاً محدودين ولم تتوارد روايات كثيرة عنهما. ولئن كانوا جميعاً يحتفلون ببهاء القول وتنظيمه وغرابته فإن الشاعر ظل يوقع نصوصه بذاتيته المحضة، بينما الآخرون استندوا إلى توقيعات فوق طبيعية. ومن تم اتهم الرسول تارة بالشاعر وتارة بالجنون وتارة بالساحر. وفي محاولتهم معارضة النص القرآني لم يذهب القرشيون أكثر من استدعاء مهيات مادية تشحذ قرائحهم؛ يقول ابن رشيقي:

"ولما أرادت قریش معارضة القرآن عكف فصحاؤهم الذين تعاطوا ذلك على لباب الخبر وسلاف الخمر ولحوم الضان والخلوة إلى أن بلغوا مجهودهم. فلما سمعوا قوله عز وجل (وقيل يا أرض أبلعي ماءك، ويا سماء أقلعي وغيض الماء،

وقضي الأمر، واستوت على الجودي، وقيل بعدا للقوم الظالمين) يؤسوا مما طمعوا فيه، وعلموا أنه ليس بكلام مخلوق^(١).

فمن الواضح هنا عدم الاستناد إلى استدعاء قوى غيبية (الأوثان والآلهة التي كانوا يعبدونها..). وهو نفس المعطى الذي يرسخ المفهوم الشعري كصناعة لها أصولها وتتطلب إلى جانب ذلك الطبع والاستعداد. وهو ما تؤسسه البلاغة العربية والنقد العربي القديم عبر تاريخهما.

إن هذه القضايا تتطلب بحثا معمقا في المصادر والنصوص. ويهملنا الآن تسجيل غياب مفهوم نظري للخيال في الثقافة الشعرية العربية في بداياتها إلى حدود عصر التدوين. لكن ذلك لا يعني عدم وجود استبدالات للمفهوم طرحت من خلالها القضايا التي شغلت الشعراء والنقاد القدماء.

أ - مركزية التشبيه:

ونعتبر أن الاهتمام بالتشبيه كتقنية شعرية أساسية شكلت نوعا من هذا الاستبدال أو التعويض. ومن ثم تكون قضايا التشبيه وما طرحته من أسئلة مدخلا لطرح العلاقة بين الشعري والعالم؛ أي كيف يبنى النص الشعري العالم من خلال التشبيه كإجراء شعري صار ذا صفة مهيمنة بل ومعارية في الحكم على جمالية النص ونجاحه. نفترض إذن أن مركزية التشبيه في الشعرية العربية القديمة شكلت جسرا لمناقشة قضية الشعر والحقيقة والواقع، من حيث علاقتها؛ بمعنى آخر طرعا ضمينا لأشكال الخيال في الخطاب الشعري؛ خاصة حين ترتقي الآلية الشعرية من مستوى التقرير والمباشرة إلى آلية الاستعارة التي أثارت جدلا كبيرا بين اللغويين والنقاد والمتكلمين..

من الأكيد أن التشبيه ليس خاصية شعرية، بل لغوية عامة؛ لكن الاستعمال الشائع له لا يضير مرتبة الاستعمال الشعري؛ بل إن تنميط هذا الاستعمال نفسه تأتي من خلال النصوص الشعرية.

وحالة الشيوخ هذه هي ما يسجله المبرد (285هـ) بقوله:

"والتشبيه جار كثيرا في كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد"^(٢).

وقد عد التشبيه أصلا من أصول الشعر وقاعدة من قواعده خاصة لدى اللغويين والبلاغيين. فـ"الفتنة بالتشبيه، فتنة قديمة، بل إن البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشعر" بل إن قدامة بن جعفر

(260هـ - 327هـ) سوف يجعله غرضا أساسيا من أغراض الشعر؛ ويرى أن:

".. أحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يديني بهما إلى حال الاتحاد"^(٣).

من الجلي أن الشيوخ التداولي للتشبيه، هو الذي يفرض معيارية ما في تناوله؛ ذلك أن تقويمه يتجاوز الحدث اللغوي المحض إلى فحص دلالات الأشياء وحدودها وبالتالي مدى ملائمة الجمع والفرق بين خصائص الأشياء التي يضمها فعل التشبيه وخاصة في بعده الفني والشعري. وبهذا الصدد نجد أن المبرد يقرر تصنيفية للتشبيه وهي متداولة لدى الكثيرين من القدماء:

".. والعرب تشبه على أربعة أضرب فتشبيه مفرط وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه وهو أحسن الكلام".

وتحليل هذه الدرجات (الضروب) مباشرة على مدى الملاءمة أو التوافق إلى حد التطابق أو التفاوت فيما بين المقومات الدلالية المشتركة بين طرفي التشبيه، وبالتالي فيما يهم خصائصهما الظاهرية المتعينة كأشياء أو موضوعات تمكن من إدراك أو وضع تشابهات فيما بينها. وما بين درجة القرب والبعد، الإصابة والإفراط. تشتغل آلية الحقيقة كمعاناة حسية، بقدر ما يتم الإيغال في البعد تمتد المسافة الخيالية الفاصلة والحيلة على فضاء "الكذب" والمبالغة.

ويميز ابن رشيق ضربين من التشبيه باعتباره أحد نوعي المعاني المشتركة إلى جانب الترادف كنوع أول: يقول: "والثاني على ضربين: أحدهما: ما يوجد في الطباع من تشبيه الجاهل بالثور والحمار، والحسن بالشمس والقمر، والشجاع بالأسد وما شابهه، والسخي بالغيث والبحر، والعزيمة بالسيف، ونحو ذلك؛ لأن الناس كلهم -الفصيح والأعجم والناطق والأبكم- فيه سواء؛ لأننا نجد مركبا في الخليفة أولا.

والآخر ضرب كان مخترعا، ثم كثر حتى استوى فيه الناس، وتواطأ عليه الشعراء آخرا عن أول، نحو قولهم في صفة الخد "كالورد" وفي القد "كالغصن" وفي العين "كعين المها من الوحش" وفي العنق "كعنق الطي، وكإبريق الفضة والذهب" فهذا النوع وما ناسبه قد كان مخترعا، ثم تساوى الناس فيه، إلا أن يولد أحد منهم زيادة، أو يخصه بقرينة؛ فيستوجب بها الانفراد من بينهم، ومثل ذلك تشبيح العزم بهبوب الريح، والذكاء بشواظ النار، وسيرد عليك من قوافي باب السرقات وما ناسبها كثير إن شاء الله تعالى".

يقدم لنا ابن رشيق هنا تفسيراً يحكمه قانون الطبيعة الإنسانية في نشاطها الرمزي القائم على إدراك التشابهات^(*) أي أن التشبيه جلبة و"مركب في كل مخلوق" وهو أمر مشترك بين جميع البشر، لكن هناك في ظل هذه الممارسة العامة، إنجاز إبداعي وشخصي للفرد (الشاعر) وهو ما يسميه اختراعا؛ على أن كثر استعماله يصيره "مشتركا" وملكا لغويا عاما، أي أنه يدخل ضمن تنميط مسكوك ومقولب جاهز؛ لن يصح بصده اتهام من أتى به، شعريا، بالسرقة؛ لكن المجال يبقى مفتوحا لإبداع تشبيهات غير مسبوقة وهو أمر يجعل الشاعر يتبوأ مرتبة ضمن تقويم الذوق الأدبي السائد. وذلك ما يشير إليه المبرد موضحا شروط التقبل:

"أحسن الشعر ما قارب فيه الشاعر إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره" يرتفع التشبيه هنا إلى مستوى شرط، أو بالأحرى مكون، في الحكم على جمالية النص الشعري، وتفضيله؛ أي أنه حين تواجهه، يصير خصيصة نوعية شعرية، ولها شروط تضمن نجاحها في بناء علاقة الدلالة الشعرية التشبيهية بالقدرة الإبداعية للشاعر ومدى توافقها مع ظروف التلقي. فرتبة الشعر تزداد في سلم المفاضلة كلما استجاب "الشروط الحقيقة" من جهة، واكتسب تفردا الخاص في الخروج عن المشترك العام من جهة. لكن دون أن يخرق قواعد انتظام الأشياء في العالم وبالتالي النسق التصوري للعشيرة اللغوية التي ينتمي إليها، وفي أحسن الأحوال تكون أمامه المراوحة داخل تقاطع من الصفات والخصائص التي تجمع فيما بينها بشكل تقريبي يمكن تخريجه. وإلا فإن "إصابة الحقيقة" شرط أساسي في مقبولية الملفوظ التشبيهي جماليا باعتباره يحقق أنجحها شعريا. وفي ذلك يسود مفهوم الشاعر باعتباره يفتن إلى ما لا يفتن إليه غيره في إدراك العلائق التشابهية الموجودة بين الأشياء أي أننا هنا أمام حد للشاعر كما صاغه ابن رشيق: "وإنما سمي الشاعر شاعرا؛ لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره".

لا يخلو أي مصنف بلاغي أو نقدي عربي قديم من التطرق إلى حد التشبيه؛ غير أننا لا نجد فروقا جوهرية تمايز فيما بينها؛ اللهم في تصنيفه كقول حربي أو مجازي. ذلك أن هناك من يخرج منه دائرة المجاز^(١). ونجد عند ابن رشيق تعريفا يشمل ما سبق أن تطرقنا إليه مجملا فيما قبل: "التشبيه: صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم "خذ كالورد" إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها؛ (...). فوقوع التشبيه إنما هو أبدا على الأغراض لا على الجواهر؛ لأن الجواهر في الأصل كلها واحد، اختلفت أنواعها أو اتفقت؛ فقد يشبهون الشيء بسميه ونظيره من غير جنس، كقولهم "عين كعين المهابة" وجيد كجيد الريم" فاسم العين واقع على هذه الجارحة من الإنسان والمهابة (...).".

يبدو التشبيه هنا حالة من حالات الوصف ونوعا من أنواعه؛ والوصف كغرض شعري عربي، يمكن اعتباره غرضا "فارغا" مقصديا وموضوعاتيا؛ أي أنه غرض عابر لباقي الأغراض الأخرى ما دام يمكن تشغيله ضمنها مع تخصيص موضوعاتي (كوصف الحببية في الغزل، وخصال المميت في الرثاء، وشمائل الممدوح في المدح..). وبالتالي يكون التشبيه أيضا كآلية شعرية وصفية عابرا للأغراض الشعرية.

III - وظيفة التشبيه:

للتشبيه (وكذا الاستعارة) في التصور النقدي والبلاغي وظيفة التوضيح؛ وكشف المعاني وتمكين المحاطب منها. ويمكن اعتبار "حاجة" المتلقي لهذا الوضوح والتقريب، تمثل نوعا من القيد (أي وضع سلطويا للمتلقي) الذي يلزم الشاعر؛ سواء كان الوضع الاعتباري للتلقي متجسدا في القبيلة أو السلطان أو المحبوب أو الممدوح الخ. وذلك ما يؤكده ابن رشيق:

"والتشبيه والاستعارة جميعا يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد، كما شرط الرماني (...).".

لكن، لا بد من التأكيد أن هذه الوظيفة ليست حصرية ولا مستلزمة بفعل القدرة الشعرية التي يصدر عنها الشاعر في إبداعه. وقد كان أبو تمام، مثلا، حدا قصريا في الخروج عن هذه الوظيفة في إطار ما سمي بـ"الخصومة بين القدماء والمحدثين". إنها إذن تصور قام ببنائه الخطاب "النظري" البلاغي النقدي المحكوم بمقصدية التفسير والبيان. وما يقربنا، بهذا الصدد، من إنجاز الفعل الخيالي، هو سيرورة اشتغال التشبيه -باعتبار وظيفته التوضيحية تلك. ذلك أن كيفية تقريب شيء (أو معنى)، عن طريق المشاهدة، هي التي تجعله محبوبا أو مكروها، مقبولا أو مردودا، أي أنها تخلق حالة ذهنية، خيالية، من خلال الإحساس الذي يخلقه تشبيه شيء بآخر كتقديم خيالي لعنصر عن طريق استحضار عنصر آخر؛ ليجد المتلقي نفسه (ومن قبله الشاعر) في موقف ما اتجاه شيء ما. يقول ابن الأثير: "وأما فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه (...).".

أترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتا في النفس خيالا حسنا يدعو إلى الترغيب فيها. وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء قبيح منها كان ذلك مثبتا في النفس خيالا قبيحا يدعو إلى التنفير منها". لا يمكن إذن الحديث عن وظيفة التشبيه وعلاقته بالخيال مع إغفال شروط التلقي والأفعال الذهنية والإدراكية الحاصلة معه وعنه. ويمكننا النص الذي سقناه لابن الأثير، من الذهاب أبعد من حصرية الوظيفة التوضيحية للتشبيه، المشار

إليها أعلاه، فيما أن التشبيه يقصد به "إثبات الخيال في النفس"، فهو ذو وظيفة نفسية وشعورية وجدانية أشمل، قد تتجاهل مقصد التوضيح والتفسير؛ إلى التأثير الوجداني، الذي يخلق وضعاً خيالياً يتأسس على الرغبة في الشيء أو النفور منه، إنه يروم استدراج المتلقي إلى موقف عاطفي اتجاه ما يقدم إليه. لكن، على الرغم من اقتران التشبيه بالخيال لدى ابن الأثير، فهو لم يكن ينظر في أفق فلسفي، إذ يرفض الأخذ بالأثر الأرسطي-اليوناني في معالجة قضايا الشعر العربي لانعدام فائدتها في نظره. كما أنه لم يكن ليقم تصوراً للفاعلية الشعرية باعتبارها تستند إلى الخيال. فتصوره هنا يربط الخيال بالمدرك الحسي والأثر النفسي المترتب عنه تقريب صفة من صفة أخرى على سبيل تحويل معنى إحداها في إطار يتحدد بمعنى الأخرى للحصول، تداولياً، على موقف من طرف المتلقي (تحسيناً أو تقييماً).

وضمن هذا التصور يلعب الطرف الثاني من التشبيه (المشبه به) دوراً حاسماً، كمحرك لإسقاط دلالي معين على المشبه، لبناء صورة قصد إحداث توجيه فهم المتلقي. للخيال إذن، قوة تماثل الإقناع الخطابي (البلاغي)؛ لأن المقصد والهدف الذريعي هو المحدد لبناء تركيب التشبيه في النص الشعري.

وتحصل علاقة المشاهدة، إذن؛ ليس بالضرورة بين الشيفين كما هما في الواقع، بل بين صورتين (حسيتين أو ذهنتين) أي بين معنيين. لكن الدلالة النصية تقوم، بالدرجة الأولى، على إعادة إنتاج دلالية الأشياء كما يعاملها ويتداولها الذوق العام، وهو حسي بالأساس، ومعياري أيضاً (حسن، قبح، ترغيب، ترهيب، وتنفير...). هل نقول إنه يهدف إلى الحصول على "موقف جمالي"؟ لا نستطيع الحسم.

وتحليل أولوية التشبيه هنا، إلى اعتبار الخيال نتيجة نفسية (مادية) وليس عملاً فنياً في إنتاج الدلالة الرصية باستقلال عن الشاعر والمتلقي؛ خاصة وأن ابن الأثير يتحدث عن "الكلام" دون تخصيص الشعر.

ويمكننا إضاءة جوانب من مشكل العلاقة بين التشبيه ومرجعه (الأشياء-الوقائع/دلالة الملفوظ التشبيهي)؛ من خلال ما طرحته بعض التشبيهات القرآنية من جدل؛ خاصة حين يكون الملفوظ يحل على مرجع ليس له أي "ما صدق" يمكن إدراكه حسياً وذلك نجده في التشبيهات ذات الماصدق الفارغ (كالغول، الشياطين، الجن) لأنها تحيل على حالة أشياء أو وقائع غير مرئية ولا مسموعة، إجمالاً: غير ملموسة في الواقع. نتلمس هذا الإشكال لدى المبرد:

"قال الله عز وجل: وله المثل الأعلى (...)" "طلعها كأنه رؤوس الشياطين [النور، 35]؛ وقد اعترض معترض من الجهلة الملحدون في هذه الآية فقال: إنما مثل الغائب بالحاضر ورؤوس الشياطين لم نرها، فكيف يقع التمثيل بها وهؤلاء في هذا القول؟ كما قال عز وجل: "بل كذبوا بما لم يحيطوا بعلمه ولما يأتهم تأويله" [يونس، 39] وهذه الآية قد جاء تفسيرها ضربين، أحدهما: أن هناك شجرة يقال له الأستن^(*) منكر الصورة، يقال لثمره: رؤوس الشياطين، وهو الذي ذكر النابغة في قوله: (تحيد من أستن سود أسافله). وزعم الأصمعي أن هذا الشجر يسمى الصوم. والقول الآخر: وهو الذي يسبق إلى القلب أن الله جل ذكره شنع صورة الشياطين في قلوب العباد وكان ذلك أبلغ من المعاينة ثم مثل هذه الشجرة بما ينفر منه كل نفس "يتأكد، مرة أخرى، أن قضايا التشبيه، كانت مجالاً لمناقشة علاقة المعنى والحقيقة والعالم (الواقعي)؛ بالتالي طرقاً لأشكال أساس الفعل الخيالي (أنطولوجيا). فموقف القدماء كما يبين ذلك المبرد، لم يكن واحداً؛ فهناك من يذهب مذهباً حرفياً في قراءة الملفوظ التشبيهي ليجد معادلاً واقعياً لـ"رؤوس الشياطين" وبالتالي نكون هنا أمام رفع إشكال الماصدق الفارغ. وهناك اتجاه آخر، تأويلي، يأخذ بمقاصد الكلام

النهائية، يثبت الفراغ الواقعي للملفوظ، محتفظا بمفهومه، على أساس وظيفته في مجمل الفعل الخطابي ومغزاه العام وهو ما يسايره المبرد ويراه صحيحا والاعتراض المنكر لهذا القول، أصلا، آت من كونه يخرق قاعدة من قواعد التشبيه التي كانت سائدة وهي: تمثيل الغائب بالحاضر (المشبه يلون غائبا (متخيلا) أما المشبه به فهو الحاضر).

فالتشبيه في الآية يقوم على تمثيل غائب بغائب آخر: طلع شجرة الزقوم وهي في جهنم كواقع غيبي يخبر عنه القرآن، ورؤوس الشياطين. وبهذا الخصوص نقرب من اتجاه المبرد في التأويل؛ لأنه حتى لو أخذنا "رؤوس الشياطين" كوحدة معجمية مركبة تحيل على مسمى (شجر معين) فإن التسمية نفسها تحيل على تشبيه آخر لهذا الشجر نفسه بالشياطين. وبالتالي لن يمتلئ الما-صدق تماما؛ مما يجعل إدراكه متعذرا بالحس ولا بد من فعل لتخيله. ولا يقتصر المبرد على القرآن بهذا الصدد، بل يورد أبياتا شعرية؛ بهذا الخصوص كقول امرئ القيس:

أتوعدني والمشر في مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

معلقا على ذلك بقوله: "والغول لم يخبر صادق قط أنه رآها"؛ مضيفا: "فمن الإفراط في السرعة، قول ذي الرمة:

كأنه كوكب في إثر عفريــــــــة مسوم في سواء الليل منقضب

يقال عفريت في معنى واحد، والتاء في عفريت زائدة وهو ملحوق بقنديل، يقال (فلان عفريه زبنيه والزبنيه المنكر

وجمعه زبانية وأصله من الحركة يقال زبنه إذا دفعه ويقال: عفريه نفريه على التوكيد (وعفريت نفريت..)

فالأغوال والعفاريت لا يمكن تأكيد رؤيتها، ولا تمكين ذلك ممن يطلبه، إنها "متخيلة" دائما حتى في مستوى استعمالها اللغوي العادي. ما يهم إذن هو الأثر الدلالي والنفسي لهذه التشبيهات وما تخلقه لدى المخاطب من "خيال" يثبت في النفس صورة ما على أساس عرف تداولي يحدد معنى ما لا يمكن إرجاعه إلى مرجع واقعي معطى. وهو ما يدفعنا إلى اعتبار تكامل وظيفة التفسير بوظيفة التأثير في القول التشبيهي، دون الخروج عن حدود المقبول والمعقول من طرف الحس المشترك.

ونعود إلى استعمال ابن الأثير لمصطلح "الخيال" في النص الذي ذكرناه وربطه بإياه بالتشبيه؛ فالملاحظ أنه استعمال غير

شائع لدى النقاد والشاعرين القدماء؛ وكما يرى محمد بنيس (1990) فـ"الأسبقية لدى العرب القدماء في

استعمال "التخييل" تعود لاعتبارهم "الخيال" منافيا للحقيقة؛ ذلك أن المفترض أن يستعمل "التخييل" لكن ما يبرر هذا

الاستعمال، في نظرنا، هو رفض ابن الأثير لهذا المصطلح لأنه "ذو نسب فلسفي، قبل أن يكون مصطلحا نقديا

وبلاغيا" (25) ما دام يرفض اقتراض ما جاء به الفلاسفة من الثقافة اليونانية ويرى لا جدواه. فالأمر إذن ينطوي على

موقف محدد وليس صدفة؛ ليكون استثناء يؤكد القاعدة؛ هذا إضافة إلى أنه لا يمكننا الجزم باعتبار أن استعمال ابن

الأثير تم لديه على سبيل الاصطلاح لأنه لا يشير إلى ذلك.

ونجد لدى السكاكي في "مفتاح العلوم" تفصيلا للقضايا السالفة، إضافة إلى استيعابه لمن سبقه في تناولها. ونستند هنا

إلى موقفه في تصنيف علائق طرقي التشبيه لأنه يضيء ويحدد ما طرقه البلاغيون والنقاد بشكل أو بآخر؛ يقول:

".. النظر في طرقي التشبيه المشبه والمشبه به؛ إما أن يكونا مستنديين إلى الحس: كالخذ عند التشبيه بالورود، في

المبصرات، كالاطيط عند التشبيه بصوت الفراريج في المسموعات، وكالنهكة عند التشبيه بالعنبر في المسمومات،

وكالريق عند التشبيه بالخمر في المدوقات، وكالجلد الناعم عند التشبيه بالحرير في الملموسات. وأما ما يستند إلى

الخيال: كالشقيق عند التشبيه بأعلام ياقوت منشرة على رماح من الزبرجد، فهو في قرن الحسيات ملزوز، تقليلا للاعتبار، وتسهيلا على المتعاطي. وإما أن يكونا مستنديين إلى العقل: كالعلم إذا شبه بالحياة، وإما أن يكون المشبه معقولا، والمشبّه به محسوسا: كالعدل إذا شبه بالقسطاس، وكالمنية إذا شبهت بالسبع: وكحال من الأحوال إذا شبهت بناطق أو بالعكس من ذلك: كالعطر إذا شبه بخلق كريم.

وأما الوهميات المحضة كما إذا قدرنا صورة وهمية محضة مع المنية مثلا، ثم شبهناها بالمخلب أو الناب الحقيقين، فقلنا: افترست المنية فلانا، بشيء هو لها شبهه بالمخلب أو بشيء هو شبهه لها بالناب، أو مع الحال ثم شبهناها باللسان، فقلنا: نطقت الحال بشيء هو لها شبهه باللسان، فملحقة بالعقليات. وكذا الوجدانيات كاللذة والألم، والشبع والجوع؛ فاعرفه!".

يقدم لنا السكاكي، هنا، صورة عن التعدد الذي تحيل إليه العلاقة بين طرفي التشبيه؛ من حيث المصدر والآلية الذهنية والمعرفية اللذين يسندان الملفوظ التشبيهي؛ وكذا من حيث إدراك عناصره. فللتشبيه إذن ثلاثة مصادر أو آليات إدراكية يقوم عليها في المجموع وهي: الحس والخيال والعقل. أما الوهمي المحض فهو ملحق بالعقل، ويمكننا أن نلحق "الوجدانيات" إما بالحس أو الخيال حسب الظروف والمحتوى الدلالي للملفوظ. يدخل الخيال إذن كآلية من آليات إنتاج التشبيه دون الاقتصار على الحسي والعقلي فقط إلا أننا نلاحظ قلة الاستشهاد بصدد التشبيه "الخيالي"؛ وكذا عدم التحديد الدقيق للمفهوم. وما يهمنا هنا هو اعتبار أن الخيال يتقاسم مع الحس والعقل مكان التشبيه.

على أن ما يحول دون تحديد "الخيال" لدى السكاكي، هو استراتيجية الاستدلال بالمثل؛ أي الحد بالمثل وليس بالمفهوم والتجريد. لكن تعقيبه على المثال الوحيد المقدم (عكس الأمثلة الأخرى) لما "يستند إلى الخيال" من التشبيه، يؤشر على المكانة المهزوزة التي يكسبها بالمقارنة مع المحسوس والمعقول يقول: "فهو في قرن الحس ملزوز، تقليلا للاعتبار وتسهيلا على المتعاطي"؛ إضافة إلى أن التداخل والاشتراك في التشبيه الواحد يمكن أن يحصل ما بين المحسوس والمعقول دون أن يحصل أي تداخل مع "المخيل" ويمكننا أن نتلمس نوعا من العلاقة المبهمة بين الخيال والحس؛ بل إن الأول ربما يكون منحدرًا من الثاني، من خلال تعبير السكاكي خاصة وإن هناك تقابلا "للوهميات المحضة" مع الخيال الذي كان من الممكن إلحاقها به؛ بما أنه (الخيال) يحيل على الوهمي. وهذا التقابل يجسده إلحاق "الوهميات" تلك بالعقل لا بالخيال. وهو ما يمكن أن نعتبره فصلا بين الخيال والوهم المحض. ويجد المرء نفسه، مع السكاكي، إزاء قضايا شائكة أكثر، تتطلب الدرس والتأمل العميقين. فمثلا، لا نعثر على مبرر يقدمه لاختزال التقسيم الثلاثي السالف إلى قسمين فقط حين يتعرض لوجه التشبيه؛ فهذا الأخير إما أن يكون حسيا أو عقليا أو مشتركا بينهما. إقصاء للخيال تماما بعد أن كان له مكان معلوم. ثم إن هذا الإقصاء يتحول إلى تعديل مفهومي له دلالته، حين يتعرض لأقسام الاستعارة وخاصة التي يسميها بـ "التخييلية" وليس "الخيالية" كما هو متوقع؛ ونجد في ما توصل إليه محمد بنيس من إعطاء القدماء أسبقية للتخييل على الخيال، ما يفسر لنا، إستمولوجيا هذا التعديل. فالتخييل مرتبط بالقعلي عكس الخيال (المنافي للحقيقة)؛ لذلك فاستعمال "التخييلية" هنا يرجع إلى اشتغال النسق وليس تنافضا فجاء؛ خاصو وأن السكاكي يقصد بها ما أسماه سابقا بـ "الوهيمات المحضة" وهي ملحقة بالعقلي:

"[الاستعارة التخيلية مع القطع] هي أن تسمي صورة متحققة، صورة عندك وهمية محضة..". فلماذا يبقى "الخيال" إذن مبعدا؟ هل كان استعماله مرة أخرى، مجرد انفلات مفهومي، استثناء لا غير..؟ أسئلة يجود الإجابة عنها السياق العقلائي للبلاغة العربية.

IV - بين التشبيه والاستعارة: بنية المشابهة:

ينتمي تصور الاستعارة في البلاغة والشعرية العربيتين، إبستمولوجيا، إلى النظرية التشبيهية-الاستبدالية، ملتقية بذلك مع التصور المنحدر من البلاغة الأرسطية والسائد في البلاغة الغربية إلى يومنا. لذلك فإن سيرورة قراءة القول الشعري الاستعاري تتم بالبحث عن بنية تشبيهية وهو ما يؤكد التحليل العميق الذي قام به جابر عصفور لأنماط الصور الفنية في التراث النقدي العربي القديم وهو تحليل يرفد الأولوية التي أعطيناها للتشبيه في تناول قضايا "الخيالي" في هذا المضمار؛ ذلك أنه صار من أهم طرق الاستدلال البلاغي والنقدي؛ دون تفاصيل نستند إلى قراءة عصفور: "... ومن تم يمكن أن يقال إن إثارة التشبيه عند العرب أمر يرتد إلى نظرة عقلانية صارمة، تؤمن بالتمايز والانفصال وتنفر من التداخل والاختلاط، وترفض -في حزم- كل ما يبدو خروجاً على الأطر الثابتة والمتعارف عليها. ولم يكن للاستعارة، أيضاً، "شرعية القبول إلا عن طريق ردها إلى التشبيه، حيث ما كان واحد منهم يتقبلها، ويخلع عليها صفة الشرعية في الشعر، أو غيره، إلا إذا تيقن أن مخرجها مخرج التشبيه، أعني مبدأ التناسب والمطابقة المادية". وعصفور، هنا، يستعيد رأي قدامة بن جعفر؛ وهو من النقاد الصارمين في رسم حدود الأشياء بنظرته المنطقية، على أن هذا الأمر لا يحول دون تعميم هذا التصور. ويقول قدامة: "وقد استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة كهذه وفيها لهم معاذير إذا كان مخرجها مخرج التشبيه".

كما أن عبد القاهر الجرجاني يذهب إلى أن الاستعارة منحدر من التشبيه بل إن هذا الأخير هو ما يؤسسها. والتشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي تشبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صورته. بل إن السكاكي سوف يعتبر هذا "الأصل" (التشبيه)، من حيث الإجادة فيه، دليل المقدرة والمهارة في إنشاء البيان وفنونه؛ يقول مسائرا تصور الجرجاني أعلاه:

"ثم إن المجاز، أعني الاستعارة، من حيث إنها من فروع التشبيه كما ستقف عليه، لا تحقق بمجرد حصول الانتقال من الملزوم إلى اللازم، بل لا بد فيها من مقدمة تشبيه شيء بذلك الملزوم في لازم له، تستدعي تقديم التعرض للتشبيه، فلا بد من أن نأخذ أصلاً ثالثاً، ونقدمه، فهو الذي إذا مهت فيه ملكت زمام التدريب في فنون السحر البياني. إن إتقان التشبيه (باعتباره أصلاً) والتحكم في طريقه، يكفيان لتكون "قدرة بيانية أو شعرية، خاصة فيما يهم إنجاز قول مجازي ناجح". إنه، حسب السكاكي، "زمام فنون السحر البياني".

لكن الإشكال يظل قائماً ليس في هذا الوضع الاعتباري بحد ذاته، بل في نوعية التشبيه والمدى الذي يمكن للاستعارة أن تبلغه. ونجد لدى عبد القاهر حداً يبين أهم ما يميز التشبيه، من حيث استعماله، ومحتواه الدلالي حين يتراوح بين الوضوح (يكون شفافاً) والغموض (يكون كثيفاً)؛ فهو إما ظاهر مباشر أو خفي بعيد؛ وهو ما يخرق مفهوم القرب لدى ابن رشيق وغيره؛ يقول عبد القاهر:

"اعلم أن الشيعين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على شريين: أحدهما أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأول (...).؛ أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأول.

هناك إذن تشبيه واضح، جلي، متداول وشائع؛ إنه محسوس يكون "فيما يدخل تحت الحواس وآخر لا بد فيه من التأويل وإعادة البناء ليستقيم ويتضح؛ وفيه ما يسهل تأويله، و"منه ما يحتاج فيه قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج إلى استخراج إلى فضل روية ولطف فكر" فالضرب الأول يكفي الحس لإدراكه، بينما الثاني يحتاج إلى تأمل عقلي. وهذا التقسيم الثنائي هو نفسه الذي أشرنا، سابقا، إلى توسيعه من طرف السكاكي ليصير ثلاثيا بإضافة ما يرجع إلى الخيال (انظر أعلاه)؛ لكن مع احتفاظه بالبعد الثنائي (عقلي/حسي) أثناء التطبيق والتناول. إن الضرب الأول يعيد إنتاج العلاقات الواضحة للعيان فيما يكشف الضرب الثاني عن علاقات خفية ولذلك يظل في حاجة إلى تأمل وروية؛ يقرر بعد هذا العقل حدود الأشياء والقضايا، ويميز الحقول الدلالية عن بعضها؛ فما قبله العقل إياه، كان مقبولا وما خرج كلية عن قوانينه يعتبر خارقا لقاعدة التأويل نفسها، ومجالا فاسدا أو في أحسن الأحوال تخيلا؛ ووهما لا حقيقة له.

ويبقى مدى قدرته على خلق نفسية لدى المتلقي سلبا أو إيجابا، هو ما يحدد الحكم عليه. وما يهمنا في هذا السياق، هو اعتبار التشبيه (أو المشابهة عامة) ذي أصل عقلي، تماما، من الناحية المعرفية، لدى عبد القاهر، وهو تركيز لتصور عام في الشعرية العربية والبلاغة العربية القديمتين.

فليس اختفاء عناصر التقارب التشابه المباشرة بين حدين مختلفين، مفضيا إلى عمل إبداع وخلق معنى جديد بالمرّة، بل يدل ذلك، فقط، على أن مسار البرهنة على وجود المشابهة أكثر تعقيدا مما هو الأمر في التشبيه الصريح العلائق، أو الاستعارة القريبة؛ هذا ما يؤكد عبد القاهر: "... ولم أرد بقولي إن الحق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فادركها فقد استحققت الفضل ولذلك يشبه المدقق في المعاني كالعناصر على الدر. لذلك لا يخرج المدى المفهومي الأقصى لفعل المشابهة، لا في التشبيه ولا في الاستعارة، عن المدرك الحسي والعقلي، لأنه لا بد أن يمثل علائق حاضرة وحقيقة أنطولوجيا أو نفسيا، على سبيل العرف. وللحقيقة هنا حدودها وسلطانها المعيارية، العاملة على ضبط شروط الصدق والمطابقة مع الواقع ومعايير العقل، دون تمييز التشبيه عن الاستعارة: "... وإن قيل شبهت ولا نعي في كونك مشبها أن تذكر حرف التشبيه أو تستعير، إنما تكون مشبها بالحقيقة بأن تذكر الشبه وتبينه ولا يمكنك بيان ما لا يكون، وتمثيل ما تتمثله الأوهام والظنون.

إن عبد القاهر يقصي كل ما ينتمي إلى الوهم أو الظن وما يستحيل وجوده، في حد التشبيه والاستعارة؛ وهو ما يسوغ تمييزه بين الاستعارة والتخييل وهو ما يبيّن عليه م. بنيس قراءة الجرجاني بهذا الصدد: "ولهذا كان التخييل عنده معارضا للاستعارة (...). وينسحب هذا التعارض على تفاعل التخييل مع الكذب والاستعارة مع الصدق (...).". ومع ذلك يبقى الجرجاني مترددا وغير حاسم فيما بين هذين المفهومين في مختلف تطبيقاته القرائية. ما يترتب عن هذا الوضع عامة هو ضرورة خضوع القول التشبيهي (استعارة وتشبيه) لقاعدة أساس هي الاستجابة للتأويل أي أن يكون قابلا للتأويل في حالة غموضه، أو التأول بتعبير عبد القاهر:

".. لأن حقيقة قولنا "تأولت الشيء" أنك تطلبت ما يؤول إليه من الحقيقة أو الوضع الذي يؤول إليه من العقل لأن "أولت وتأولت" فعلت وتفعلت من آل الأمر إلى كذا يؤول إذا انتهى إليه والمآل المرجع(....)".

لا بد إذن أن يؤدي الاستدلال في قراءة القول التشبيهي إلى العقل والحقيقة في آخر المطاف. فالعلاقة الممثلة بين الدلالات (القضايا) المنتجة من طرف القول التشبيهي هي الإحالة على مرجع وهيئة وحركة ومعنى في إطار مقبولة عقلية وواقعية حسية، ومن ثم لا يقبل من القول الشعري أن يفقد ما صدقه الوجودي إلا بشرط المواضعة أو "العرف التداولي" كما سبقت الإشارة، أي الخضوع لقوانين التبادل الخطابي الثقافي السائدة. لذلك لا تقبل تجاوزات هذا القول حدود المنطقي العقلي والمألوف أو "سنن العرب وتقاليدها" كما يسميها ابن طباطبا. وفي أحسن الأحوال تؤول هذه التجاوزات إلى مفهوم المبالغة أو الادعاء كما يسميه عبد القاهر؛ وهو الاقتراب الممكن والممحوج به من ما هو "خيالي"؛ مع الأخذ بعين الاعتبار الغرض منه وهو حصول التأثير النفسي لدى المتلقي.

وهذا المجزى التأويلي العقلاني هو نفسه ما يسوغ للجرجاني (عبد القاهر)؛ مرة أخرى الجمع بين الاستعارة والتشبيه باعتبار أنهما ينتميان إلى منطق استدلالي واحد؛ ليصير الفرق بينهما ليس في الجوهر بل في الدرجة لا غير: "فالتشبيه ليس هو الاستعارة ولكن الاستعارة كانت من أجل التشبيه وهو كالغرض فيها، أو كالعلة والسبب في فعلها. إن المعنى الشعري الذي يحدث بفعل هذا الإدراك للمشاهات ليس وليد الفعل اللغوي الشعري إياه؛ بل إن له وجودا سابقا على تحققه لغة وعلى هذا الإدراك نفسه. وإنما للشاعر ميزة البحث والجهد في العثور عليها، على خفائها؛ ذلك ما تقوم بترسيخه الاستعارة "الواصفة": "كالفائض على الدر" فالشاعر كالفائض الماهر يغوص في بحر المعاني، ليعثر على الدر (المعاني الخفية). فيكون حظ الشاعر هو استحقاق البحث والجهد والعثور لا الخلق والإبداع: "فإنما استحققت الأجرة على الغوص، وإخراج الدر، لا إن الدر كان بك، واكتسى شرفه من جهتك، ولكن كان الوصول إليه صعبا وطلبه عسيرا ثم رزقت ذلك. وجب أن يجزى لك ويكبر صنيعك".

أما الشاعر الذي يخرق حدود هذا المخطط المنضبط لحدود الأشياء واختلافاتها؛ فيشبه ويستعير دون مراعاته، فلن يكون سوى "بمثلة الصانع الأخرق في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه حتى تخرج الصورة مضطربة وتجيء فيها نتوء، ويكون للعين عنها، من تفاوتها نبوء.

خلاصة ومحاولة تعميم:

هل يمكننا، من خلال كل ما سلف، تعميم الأولية التي حظي بها التشبيه لدى البلاغيين والشاعرين القدماء، وعلى مسار طرح قضايا "الخيالي" و "الشعري"؟ أي، أليست الصيغة التشبيهية هي التي تحكممت وصارت مكونا أولي توليديا في ضبط حدود الخيالي في علاقته بالشعري؟. لقد صار التشبيه، كم بيننا، بمثابة العلة أو الحد الأوسط في بناء القول الاستعاري الذي كان مثار جدل و"خصومة" بين القدماء والحديثين؛ في الشعرية العربية القديمة. كما أن البحث عن وجه الشبه ترسخ كمسار استدلالي بلاغي ونقدي في حدود المعقولة والمقبولة التأويلية في العقل أو العرف العلم. في هذا الاتجاه نستدعي تصور محمد عابد الجابري، حول إواليات النظام المعرفي للعلوم الإسلامية والذي يركزه إبستميا حول ما يسميه بـ"النظام المعرفي البياني" وهو مساو عنده للتشبيه.

إلا أنه لا بد من التمييز بين عدة تداخلات مفهومية تظل متضاربة أثناء تناولنا، ولذا متفاوتة في ظل محاولتنا التعميم وبالتالي لا تكف تضارفاً عن الاشتغال والتشويش حتى على هذا الطرح برمته؛ خاصة وأننا لم نستوف جميع النعطيات التي تخول خطوة كهذه، لذلك نقدم هذه الصنافة السريعة، استخلاصاً، مما سبق تناوله: فنجد أن هناك:

1 - التشبيه كممارسة كلامية عامة أو شعرية مخصوصة: أي كسلوك لغوي طبيعي يمارسه المتكلم، الخطيب، الشاعر، والقرآن..

2 - التشبيه: وقد صار ذا وضع اعتباري تداولي ومسكوك؛ أي أن هناك تشبيهات بعينها ترسخت كنمط خطابي جاهز ومكرور في إطار "السوق اللغوية" أو الذوق الأدبي السائد.

3 - التشبيه: كوجه بلاغي وتقنية شعرية؛ أي المعطى التشبيهي وقد بناه الخطاب النظري الواسع للبلاغة والشعرية العربيتين القديمتين؛

4 - التشبيه: كآلية عامة في التفكير، أي آلية معرفية إدراكية؛ إنها المشابهة أو إدراك التشابه بين الأشياء بعامة.

ويبدو لنا أن الصنف الأخير هو أشمل وأعم. وهو ما يسمح باعتباره، كآلية ذهنية، المكون الأساسي في بناء نظرية بصدد الوضع الأنطولوجي والجمالي للخيالي. وهو لا يستعيد، بالضرورة، مفهوم المحاكاة الأرسطية، بل يوازيه نظرياً. ومن ثم يمكننا تناول علاقة الاستعارة بالخيال بما هي جسر يؤكد سيادة التشبيه والمشابهة.

وبذلك يمكن اعتبار التشبيه (المشابهة) أساساً و"أصلاً" في مقارنة العلاقة بين "الخيالي" و"الشعري". بما تطرح من قضايا تم علاقة المعنى بالحقيقة؛ في الشعرية العربية القديمة؛ وبهذا الخصوص يمكن الذهاب إلى أنها اشتغلت لإنتاج "شعرية المشابهة" كما يسميها أحمد الطريحي.

ومطلب هذه المشابهة الوضوح والتفسير، وسياجها العقل والاستدلال. لكن كيف تشغل آلية التشبيه (المشابهة) في تحديد مفهوم الخيال؛ كيف يتم اختزال هذا الأخير إلى مكون المشابهة بفروعه؟ ذلك ما سنحاول تناوله انطلاقاً من عبد القاهر الجرجاني.

V - حدود الخيالي/البلاغي-الشعري:

إن الأهمية المركزية التي اكتسبها التشبيه (بمعناه الواسع كمشابهة) في الممارسة الشعرية والبلاغية العربيتين القديمتين هي ما يدفعنا إلى افتراض أنه محدد؛ في بناء مفهوم التخييل لدى الجرجاني (وغيره). فالتشبيه علة الفعل الخيالي عامة، وذلك ما يقوم به عبد القاهر من خلال "البرهان بالخلف". فالتخييل لا يأخذ حداً إلا باختلافه عن الاستعارة.

غير أن تناول عبد القاهر للتخييل والاستعارة، رغم الإقرار بهذا التمييز الحاسم، يظل يطرح علينا التباسات كثيرة، ليس من حيث المفهوم، بل من حيث الاستقراء والإنجاز على طول تشعبات "أسرار البلاغة".

وبما أن التشبيه (والاستعارة) وضعه الحقيقي فإن الفعل الخيالي بحسب الجرجاني (أي التخييل)؛ لا يقوم سوى على سلب هذه الإمكانية؛ عن طريق استراتيجية شعرية هي التناسي (تناسي حقيقة التشبيه) والادعاء والمبالغة.

ونلاحظ انسجام المسار الاستدلالي لعبد القاهر؛ حيث إلى جانب تقسيم التشبيه إلى ظاهر وخفي؛ يجعل التخييل صنفين: الأول أصله تشبيه يتم تناسيه وادعاء إقرار حقيقة القول في منطوقه، لكنه، مع ذلك، يحتفظ بنوع من العلة الظاهرة (علة التشبيه) أما الثاني فهو بدون تعليل: "وهو يرجع إلى ما مضى من تناسي التشبيه وصرف النفس عن

توهمه(..). بيان ذلك أنهم يستعيرون الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة؛ ثم تراهم كأنهم قد وجدوا تلك الصفة بعينها، وأدركوها بأعينهم على حقيقتها، وكأن حديث الاستعارة والقياس لم يجر منهم على بال، ولم يروه ولا طيف خيال، ومثاله استعارتهم العلو لزيارة الرجل على غيره في الفضل والقدر والسلطان..". ومن هذين الصنفين سوف يفرع ضربا أخرى سنتناولها فيما بعد.

فهذا الصنف الثاني -غير المعلل- تخيل يقوم على إلغاء تام لحدود القياس الذي يمثله التشبيه، بحيث ينكر وجوده، ويفقده مرجعيته، بالتالي نكون أمام استحالة أي تحقق واستدلال على المعنى المراد في العقل، لكن هذا الإلغاء لا يمس الوضع الأنطولوجي للتشبيه أو الاستعارة؛ بما أن الجرجاني يقرهما؛ ذلك أن هذا الضرب نفسه يقوم من حيث تبريره، على مقوم تشابهي لا غير، فالذهاب في هذا الضرب من التخيل؛ إنما يشتبه لديه أنه لا تشبيه؛ فالإدراك هنا لـ"تلك الصفة بعينها" و"حقيقتها" حادث على سبيل التشبيه "كأنهم.." و"كأن حديث الاستعارة والقياس لم يجر منهم على بال.."؛ دون أن يحصل قطعا؛ وعيا وعقلا.

بالتالي فإن إلغاء المكون التشبهي لا يقيم حدا أنطولوجيا، مقامه، سوى الحد التشبهي ذاته، لأنه سوف يكون إلغاء اتفاقيا ومؤقتا؛ يضيف على مقال التخيل صفة الادعاء والخداع والإيهام (الفني). بغرض إحداث أثر نفسي وإيصال مغزى معين منبعث من موقف انفعالي (شعوري) تستجيب له الرغبة والميول لدى المتلقي. وهي استجابة تقتضي تمثل هذا الإيهام لمعنى لا عقلي. وذلك أن عبد القاهر يصنف المعنى إلى قسمين: عقلي وآخر لا عقلي (أي تخيلي)؛ فالأول يجري مجرة الاستنباط العقلي. أما الثاني (التخيلي):

: فلا يمكن أن يقال إنه صدق؛ وإن ما أثبتته ثابت، وما نفاه منفي؛ وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبا..".

ويقوم التخيل الذي بدون تعليل على ادعاء حصول أنطولوجي لمنطوق الكلام، وإلغاء مرجعية التجوز وأعمال المجاز. ويستقرى عبد القاهر مظاهره من خلال كثير من النصوص الشعرية مقررًا أن "التشبيه فيها قد نسي وأنسي وصار كما يقول الشيخ أبو علي فيما يتعلق به الطرف أنه شريعة منسوخة.

يسهدف فعل التخيل إياه إحداث تحول نوعي في طريقة استقبال المتلقي للملفوظ، كما قلنا، ليصير إلى حال الاستغراب والتعجب والتمتع.

إلا أن ذلك لا يحصل، لدى عبد القاهر، إلا إذا كان المتلقي "المتصفح للكلام حساسا يعرف وحي طبع الشعر، وخفي حركته التي هي كالهمس، وكمسرى النفس في النفس..".

وإذا كان الفعل الخيالي متأصلا في هذه الإوالية التشبيهية وتظل مضمرة فيه فإن عبد القاهر يقدم، عكس غيره (ابن الأثير مثلا)، حدا دقيقا لمفهوم التخيل ومختلف تظاهراته.

VI - التخيل واستقراؤه عند الجرجاني:

يقدم عبد القاهر حدا للتخيل من حيث وجوده وعلاقته بالحقيقة؛ يجمل ما سلف أن تعرضنا له: "وجملة الحديث الذي أريده بالتخيل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه، ويريهما ما لا ترى".

إن الدقة والروية التي يصدر بها عبد القاهر الجرجاني أحكامه وآراءه، بالإضافة إلى الأمانة في الإشارة إلى ما هو عام لدى الجمهور أو مخصوص عند غيره من العلماء؛ هي التي تدفعه إلى اعتبار هذا الحد "رأيا شخصيا"؛ بالتالي نتساءل لماذا لم يثبت الجرجاني أي تنسيب لمفهوم "التخييل"؟ لأنه صار متداولاً؟ لكن لماذا يقرر أن هذا التعريف يخصه هو ("أريده") ويخص مقاما معينا ("ههنا")؟ لا شك أن قراءة تعتمد اختراق النسق المعرفي بكامله للجرجاني، (كقراءة محمد بنيس) تلغي هذه الأسئلة من أساسها وتصير عديمة الجدوى أي أنها تقوض، معرفيا، هذه الأسئلة وتفرغها من مسبقاتها الجاهزة. وما نأخذ ونسترشد به من هذه القراءة هو هذا الإبعاد ذاته للمسبقات، لأنه يضيء لنا المآزق والمخارج قبل الركون (أو دونه) إلى جواب ما. فالدخول في حوار مع الجرجاني بهذه الكيفية، لا يفتأ يربكنا ويزجركه. فإذا كان التخييل "ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا غير ثابت أصلا"، فهل يخرج عن حده كل ما يثبت فيه الشاعر أمرا ثابتا أصلا أو كل ما لم يثبت فيه غير الثابت أصلا؟ وهل يمكننا بالتالي تحديد التخييل بحالات أو مواقف شعرية دون غيرها؟ يبدو أن التخييل هنا لا ينسحب على مجمل الخطاب الشعري، بل يهم ما يستعصي الطريق إلى تحصيله؛ وما يكون موقع الشاعر، أثناء قوله، مكان الذي يخدع نفسه (كيف يخدع نفسه؟) فيه قبل غيره، (هل هو مجنون؟)؛ ومكان الذي يري نفسه ما لا ترى (هل هو ساحر أو راء؟). أما ما عدا ذلك فلن يدخل في التخييل.

إن التخييل نسيان تام للتشبيه والاستعارة، بما لا يدع طريقا لتحصيلهما، مع ادعاء المطابقة والصحة في القول، غير أن المسافة التي تفصل التخييل عن الحقيقة (حقيقة ما وضع له الكلام عادة) غير ثابتة؛ فلكل فعل تخيلي على حدة موقعه الخاص به ولا يمكن قياسه على فعل آخر. ويقدم عبد القاهر استقراء لبعض من هذه المسافات، لأن الاستقراء في رأيه هو السبيل الوحيد لتناول التخييلات.

فهناك تخييل أقرب إلى الصدق تجسده الآداب والحكم البريئة من الكذب وهنا يوسع الجرجاني مفهوم التخييل ليشمل ما هو بريء من الكذب وهو، لديه، ضرب تظهر فيه حدود القياس والتعليل بحيث يقبله العقل: "ومن هذا النمط أنه تخييل شبيه بالحقيقة لا اعتدال أمره وإن ما تعلق به من العلة موجود على ظاهرها قوله: ليس الحجاب بمقص عنك لي أملا إن السماء ترجى حين تحتجب.

جلي أن معيار القبول العقلي، هو ما يبرر مشروعية هذا التخييل الـ "أقرب إلى الصدق"؛ لأنه يحتوي تعليلا وقياسا. وهناك نوع آخر يتجلى في "دعواهم في الوصف هو خلقة في الشيء وطبيعة أو واجب على الجملة من حيث إن ذلك الوصف حصل له من الممدوح ومنه استفادة فهنا تكون الصفة خصيصة محايثة لطبيعة الموصوف، بفعل الادعاء، لكن أصل هذه الصفة تشبيه لم يعد بينا، بسبب الدعوى أو الادعاء إياه؛ ومحو هذا الأصل هو ما يزيد مسافة البعد عن الحقيقة؛ ويشرح عبد القاهر آلية هذا المحو والنسيان: "وأصل هذا [النوع]؛ التشبيه، ثم يتزايد فيبلغ هذا الحد ولهم فيه عبارات منها قولهم: إن الشمس تستعير منه النور وتستفيده وتكتسب منه الإضاءة وألطف من ذلك أن يقال تسرق وإن نورها مسروق من الممدوح..". أصل هذا النوع إذن، (التشبيه) يمكن للعقل الاستدلال عليه رغم إلغاءه بل إلغاء الحدود بين الأشياء وقلب العلل والمسببات الطبيعية.

ونوع آخر لا يهتم بإلغاء العلة، بل تعديلها؛ إذ يتم فيه تغيير سبب حدوث الشيء بسبب يخلقه الشاعر: "وهو أن يدعي في الصفة الثابتة للشيء أنه إنما كان لعله يضعها الشاعر ويخلقها إما لأمر يرجع إلى تعظيم الممدوح أو تعظيم أمر من الأمور فمن الغريب في ذلك معنى بيت فارسي ترجمته: لو لم تكن نية الجوزاء خدمته لما رأيت عليها عقد منتطق وينفي عبد القاهر عن هذا النوع أن يكون أصله تشبيها: "فهذا ليس من جنس ما مضى، أعني ما أصله التشبيه ثم أريد التناهي في المبالغة والإغراق والإغراء".

وهو ما يربك ما ذهبنا إليه سابقا، من أن التخيل، أصلا، تشبيه منسي، من خلال آراء عبد القاهر، على أن الاستشهاد الشعري هنا ينتمي إلى متن فارسي يترك لنا مخرجا ما؛ خاصة وأنه حين يمثل لهذا النوع من المتن الشعري العربي، يقرر أن أصله تشبيه؛ ومع ذلك يبقى الجرجاني مترددا في الحسم؛ ويبقى الاعتراض على أصلية التشبيه قائما، مما يدفع بنا إلى البقاء والاحتماء بنسبية الرأي وتجنب إطلاق التعميم: "ويدخل في هذا الفن قول المتنبي:

لم يحك نائلك السحاب وإنما حمت به فصبيها الرخصاء
لأنه وإن كان أصله التشبيه من حيث يشبه الجواد بالغيث فإنه وضع المعنى وضعاً وصوره في صورة خرج معها إلى ما لا أصل له في التشبيه فهو كالواقع بين الضربين.

وداخل هذا التردد يرجع الجرجاني جانب الأصل التشبيهي مؤكداً أن هناك "أقرب منه وأصله تشبيه جلي تعمل الصنعة لإخفائه"⁽⁶⁷⁾.

ثم هناك نوع آخر قريب من السالف؛ حيث يدعي الشاعر وضع علة تخالف ما هو متعارف عليه وهو: "ما يكون للمعنى والفعل من الأفعال علة مشهورة ويضع له علة أخرى.

وكل هذه الأنواع تدخل بحسب التقسيم الشائعي العام الذي أشرنا إليه سابقا، تحت التخيل المعلن، أي ما يخضع لترتيب عقلي معين، يستنتجه جهاز التأويل أو التأويل بتعبير عبد القاهر؛ هذا الجهاز الذي يستدرك عملية تناسي التشبيه، ليربط القول بمرجعه الوجودي، ومقامه التداولي حسب ظروف التلقي ونوعية المخاطب والموضوع؛ وخارج هذا المقتضى التداولي النفسي يبقى الملفوظ التخيلي مجانباً للحقيقة باعتبار منطوقه الحرفي، لذلك تنقلص أو تزاد المسافة التي تفصله عن الحقيقة والصدق بحسب "علله".

أما التخيل الذي يفتقد أي تعليل فهو أبعد ما يكون عن الحقيقة؛ "خداع للعقل وضرب من التزويق، وهذا دون أن تفتقد ترسباته التشبيهية أو الاستعارية؛ وطريقة بنائه كما يحددها عبد القاهر أنهم: "إذا استعاروا اسم الشيء بعينه من نحو شمس أو بدر أو بحر أو أسد فإنهم يبلغون به هذا الحد ويصوغون الكلام صياغات تقضي بأن لا تشبيه ولا استعارة ومثاله:

قامت تظللني من الشمس شمس أعز علي من نفسي

قامت تظللني ومن عجب شمس تظللني من الشمس"

فهذا الفعل التخيلي نفسه، يلاحظ عبد القاهر، يثير عجب الشاعر وتعجبه. وأهم ما يميز هذا الصنف (غير المعلن) أن درجة التناسي والادعاء تبلغان مداهما الأقصى: "وذلك أن تنظر إلى خاصية ومعنى دقيق يكون في المشبه به ثم تثبت

تلك الخاصة وذلك المعنى للمشبه وتتوصل بذلك إلى إيهام أن التشبيه قد خرج من بين وزال عن الوهم والعين، أحسن توصل وأطفه ويقام منه شبه الحجة على أن لا تشبيه ولا مجاز، ومثاله قوله:

لا تعجبوا من بلى غلاته قد ند أزراره على القمر

لا بد من الإشارة إلى أن ما اعتبرناه، ويعتبره عبد القاهر، انبناء لفعل التخيلي؛ على تشبيه منسي قصدا، ليس بالضرورة محايا لطبيعة هذا القول من حيث هو معطى (أنطولوجيا)؛ بل أساسا من حيث هو "ظاهرة" وقد بناها الخطاب الواصف (الشعرية/البلاغة)، أي أنه إجراء ما وراء خطابي أكثر مما هو خصيصة ملازمة للخطاب الشعري في بعده الخيالي.

ويمكننا الالتفات إلى جملة ملاحظات نستقيها مما سبق:

- 1 - يقوم التخيل عند عبد القاهر، من حيث أصله، على فعل تشبيه منسي يعضه الادعاء.
- 2 - التخيل مناف للحقيقة؛ ضرب من الكذب والخداع.
- 3 - الادعاء والإيهام يحدثان بقصد تحصيل انفعال ما لا غير؛ بالتالي ليس للتخيل قوام معرفي أو عقلي.
- 4 - ليس كل شعري تخيلا، فمن الشعر ما هو صادق وغير تخيل أي استعارة.
- 6 - يميز الجرجاني شرط "الحقيقة" الذي تحتفظ به الاستعارة (وكذا التشبيه) عن التخيل وفي هذا الصدد يرى جابر عصفور⁽¹⁾ أن عبد القاهر حار وارتيك إذ يدخل الاستعارة في التخيل تارة ويخرجها منه تارة أخرى؛ فإن هناك حدا صارما بينهما، كما يرى محمد بنيس⁽²⁾. ذلك أن عبد القاهر يميز جيدا بين الاستعارة كقول بلاغي يوفر مقومات الاستدلال العقلي على المعنى المقصود، وبين التخيل. بما هو فعل يخرق هذه القاعدة نفسها حتى حين (بل خاصة) يكون قائما في أصله على تشبيه أو استعارة؛ ففي هذه الحالة يرسم المدى الاستدلالي الأبعد لعبد القاهر، في شرح القول التخيلي برده إلى أصله الاستعاري وليس هو نفسه استعاريا ولا عكس. فلا بد من التمييز هنا بين الاستعارة (والتشبيه) كفاعلين في سيرورة تكون الفعل التخيلي وبين التماظهر العيني له. بالتالي نرى عبد القاهر، منسجما في تصوره العام بإخراجه الاستعارة من التخيل؛ لأنه لا يعامل هذا الأخير كمقولة كبرى تندرج تحتها الأنواع البلاغية؛ بل كمقولة تخرق حد الحقيقة الذي تظل الصيغ البلاغية، تلك، محتفظة به.
- من عناصر هذا الانسجام تأكيد عبد القاهر أن أغلب التخييلات أصلها استعارة أو تشبيه، لكن استراتيجية الادعاء والتناسي تبعدهما؛ فضلا عن أن الاستعارة كضرب من التشبيه قياس يؤدي إلى معنى عقلي "يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول"⁽³⁾. كما أن أعلى مراتب الاستعارة عنده حيث "يكون الشبه مأخوذا من الصور العقلية"⁽⁷⁵⁾، عكس التخيل الذي يكون ذا معان لا عقلية.

لكن ذلك ليس غريبا أن يحسم عبد القاهر في فصل الاستعارة عن التخيل: "أما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا ويدعي دعوى لها شبح في العقل" عكس دعوى التخيل التي لا "طريق إلى تحصيلها".

وإذ يهتم الأمر إرجاع القول إلى أصله، وبحسب التصور إياه، فإن إجراء هذه العملية على القول التخيلي هي التي توصل إلى الاستعارة أو التشبيه كأصلين ولن تتجاوزهما. وذلك ما يقوم به القاهر أحياناً، ويرى عدم جدواه أحياناً أخرى ما دامت حقيقة التخييل هي الخداع (الفني والإيهام والادعاء).

7 - يؤشر هذا "الحضور الأصلي" للاستعارة والتشبيه في تكون التخييل على أن هذا الأخير لم يكن سوى مفهوم فرعي في تصور الجرجاني، ما دام لا يشمل الشعر كله ولا يهتم سوى "ما يثبت فيه الشاعر أمراً غير ثابت أصلاً.

8 - ولأنه كذلك، فهو ليس سوى رصد لمجموعة من حالات "الخروج" والخرق لما هو عقلي، رصد ليس بالضرورة استنباطياً كلياً، بل استقرائياً جزئياً بحسب الحالات وتنوعها. فالتخييل بالتالي غير قابل للتنميط مسبق: "اعلم أن ما من شأنه التخييل أمره في عظم شجرته إذا تؤمل نسيه، وعرفت شعوبه -على ما أشرت إليه قبيل- لا يكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه وتفصيل يستغرقه، وإنما الطريق فيه أن تتبع الشيء بعد الشيء وتجمع ما يحصره الاستقراء..".

9 - تبدو الملاحظة السالفة [8] تسير ضد الملاحظات السابقة عليها. وهنا نسجل مرة أخرى وضعية قراءتنا المعثرة، فتطعيم "شجرة التخييل" يفرغ زعمنا بفرعية المفهوم لدى الجرجاني؛ كما يشوش على آلية التحكم في التخييل وردها إلى العقلي والتشبيه كما مارسها الجرجاني نفسه. لكن يظل الوضع المشروط للتخييل منفذاً لالتماس تماسك ما. فإذا يشيد عبد القاهر بشساعة المجال التخيلي، يشرط معرفته بتأمل نسبه أي رده -معرفياً- إلى أصوله، كما يشرط متابعة تعييناته الفرعية المتعددة، وهما فعلاً يقودهما القياس العقلي. إلا أن هذا الوضع نفسه هو ما يحيل على انفتاح التخييل وتجاوزه للتصنيف وهو ما يمكن اعتباره إشارة إلى حدود هذا القياس نفسه في معالجة التخييل الذي ينفرد كل فعل من أفعاله بوضعه الاعتباري الخاص

التشكيل الموسيقي... في بناء الصورة الشعرية

...ولأن الكثيرين فهموا الحداثة فهماً خاطئاً؛ فقد عملوا على تخطيط الكثير من القيم التي قامت عليها القصيدة العربية، أما القيم التي أردناها هنا؛ فهي البُنيات الحيوية التي أشادت عمارتها.

ولسنا هنا بصدد التفصيل في البنيات الكلية والجزئية؛ إنما أردنا تناول إحداها ونعني التشكيل الموسيقي الذي يعتبر من أهم الأسس التي قامت عليها عمارة الشعر.

لقد وقع البعض في وهم المعنى الحداثوي، فظنوه- عن جهل- إلغاء التشكيل الداخلي والخارجي في معمار القصيدة، فألغوا الإيقاع، وأسكتوا الصوت في دلاليته الشعورية والإحساسية، في تعبيريته وتركيبته، وبالتالي أغلقوا كل سالكة الطرق أمام الحراك النفسي للمبدع والمتلقي في الوقت نفسه، وما عاد أمام الشاعر المعاصر أي مجال لاستعمال الموجات النفسية التي تحملها موسيقا الشعر، لأن "الشعر الحديث في صورته الموسيقية يعتمد الموسيقا التعبيرية أكثر من اعتماده على الموسيقا التركيبية".

وهكذا يفقد الشعر عناصره شيئاً فشيئاً وبالتالي ينحسر تأثيره، ويفقد ألقه، وتتأثر ثقافتنا العربية لأنها فقدت الجذر الوجودي لها.

ولأن الموسيقا وجدت قبل اللغة على رأي أوتوجسبرسن- فإنها من الأسس الهامة في تشكيل القصيدة العربية الحديثة. ولما تحدث الخليل بن أحمد عن علاقة الأوزان الشعرية بأحوال النفس الإنسانية؛ قدم نماذج من الشعر القديم، وسحب تأثيرات الموسيقا على النفس من خلال تشكيلها في القصيدة، ومن خلال تساوق الحروف في اللفظة، وتساوق الألفاظ مع المعنى، وسيرورة المعنى في موضوعة التشكيل.

وفي هذا يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "... ولما كانت القصيدة بنية موسيقية متكاملة؛ كان من الطبيعي أن يلتفت الشاعر في تشكيله لهذه البنية إلى هذه العناصر التي تحقق الانسجام بين مفرداتها... ومع أن جزءاً كبيراً من قيمة الشعر الجمالية يُعزى إلى صورته الموسيقية، بل- ربما- كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية.

وكثير من النقاد يعزّون ما نجده في الشعر من سحر إلى القيمة التي تؤسسها الصورة الموسيقية). التفسير النفسي للأدب).

لذا أوجد النقاد معايير نقدية على أشكال مختلفة لظاهرة التشكيل الموسيقي. ولما كانت قضية التشكيل الموسيقي من أهم القضايا وأخطرها في الشعر الحديث، فإننا نرى وجه الخطورة يتأتى من جهتين:

أما الجهة الأولى فتكمن في كون هذه القضية (التشكيل الموسيقي في الشعر) من أبرز الأسس الداعية إلى رفض هذا الشعر.

أما الخطورة القادمة من الجهة الثانية، فتتمثل في توهم بعض الشعراء أن الشعر الجديد خلّو من ضوابط الأوزان والقوافي؛ لذا نظموا دون قانون يركزون إليه، أو بحور يعتمدون عليها ويتقنون النظر فيها، فجاءت أشعارهم صورة من الفوضى، وضرباً من النظم المؤذي للأسماع، المربك للعقول، وما دروا أن القصيدة الجديدة لها شروطها الدقيقة

دليل الأستاذ في موضوعات النقد الأدبي و البلاغة إعداد الأستاذ مصطفى بن الحاج للسنة الأولى جذع مشترك

ومعاييرها الصارمة التي نراها تتلخص في معيارين رئيسيين يلخصان إرادة ضبط الإيقاع الموسيقي من أجل تكامل التشكيل في القصيدة.

وأول هذه المعايير ما يتصل بالوزن، فالقاعدة الكبرى التي يقوم عليها وزن الشعر الجديد هي التفعيلة ضمن الإطار الموسيقي له، أي حينما يختار الشاعر بحراً لينظم عليه قصيدته؛ ينبغي أن يكون تفعيلة ذلك البحر في جميع أسطر القصيدة، وللشاعر الحرية في أن يختار العدد المناسب من التفعيلات داخل السطر الشعري الواحد.

أي قد تقتصر القصيدة على تفعيلة واحدة أو أكثر حسب الحالة النفسية التي أهلت الشاعر للإبداع ودفعته لأن يصب دقاته الشعرية في نص واحد. وهنا لا يجوز للشاعر أن

يستخدم تفعيلة بحجة التجديد أو حرية الإبداع أو هدم المألوف أو التمرد على السائد أو (ما جاءنا مستورداً من دعاو بحجة الحدثة لهدم القيم وإزاحة الشعر عن ملكوته عبر تعويم الرديء في حمأة الفوضى وغياب الضوابط)؛ لأن ذلك يؤدي إلى اختلاف النغمة الموسيقية مما يؤدي الإحساس، ويشتت الشعور، ويخلط الأبحر في القصيدة الواحدة، وقد لاحظنا (هذا الخلط) عند شعراء كثيرين زعموا إرادة التجريب، وأعطوا الحق لأنفسهم في أن يفعلوا في الشعر مثل هذا الفعل الشنيع.

أما المعيار النقدي الآخر فيتصل بالقافية كونها النغم الأساس في موسيقا الشعر، أي الإسناد الجوهرى للتساوق النفسى مع جماليات القصيدة.

فالوزن والقافية هما الأساسان الفنيان الثابتان في الشعر قديمه وحديثه، لكن الشعر الجديد طور في شكل القافية، وأدخل التعديل المناسب عليها، ونحن نعرف أن القافية في الشعر - حسب الفراهيدي - هي الحروف ما بين الساكن الأخير من البيت، والمتحرك قبل الساكن قبل الأخير، بينما الروي؛ فهو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة. (نظرية في علم العروض - ميشيل أديب).

إذن فالقافية شيء، والروي شيء آخر، والشعر الجديد ألغى الدور الموسيقي الرتيب لحرف الروي، لكنه ظل محافظاً على القافية.

وعن القيم النقدية البارزة في فهم دور القافية في الشعر الحديث؛ إدراك العلاقة بين صورة القافية - كتشكيل موسيقي - وبين الحالة النفسية والشعورية، كون الموسيقى تتحكم في صورة الانفعال المرتبط بها، ومن ثم في اختيار الكلمة الأخيرة المناسبة لذلك الانفعال، وإلا فقدت القصيدة وحدتها الصوتية المتناسكة وترابطها الواضح.

ولعل حصيلة الشاعر اللغوية ومقدرته على اختيار المناسب من الألفاظ يسهم إسهاماً واضحاً في خلق حركة فنية تجعل نهاية الأسطر الشعرية تتشكل في سياق فني منتظم من جهة، وغير رتيب من جهة أخرى.

إذن فالتجديد لا يأتي من فراغ ليقع في فراغ؛ إنما هو يقع في سلق تاريخي يتوافق وتحدد حيوات الناس في زمانهم ومكانهم، والعرب جعلت من الشعر موضوعة هامة ساهمت في حراكهم الحياتي، لذا وسمت السطر الشعري بيتاً، والبيت فيء للسكن والطمأنينة، فإذا بدأ البيت بالكهف ثم تطور إلى (بيت الشعر) ومنه إلى بيت اللبن ومنه إلى الخان وإلى الحجر المحلي ثم البلوك الإسمنتي، من غرفات متقابلة تتوسطها فسحة سماوية (حوش الدار) إلى غرفات متقابلة بينها صالون مسقوف إلى بناء طابقي إلى شقق متساوية

المساحات وعدد الغرفات إلى بناء برجى يحمل عدة شقق مختلفة المساحة وعدد الغرفات وهكذا... ولكن المسكن ظل يوسم بـ/البيت/ تطور وتحدد بتطور وتحدد الزمن، وتفنن بُناته في طُرزه بتطور ماهيات مكانه، لكنه ظل ضمن التناغم بين الإحساس بمتعة السكنية، ومعنى الاستقرار والطمأنينة في وسط المعطى الحضاري للعصر المعيش.

فالتجديد- على هذا- ليس هدم القائم وخلق الفراغ في المكان والصور الواهم بالسكن في فردوس يصنعه المعول كما تمليه (مغنطة) الفهم الخاطئ للحدثة، أو سطوة الشهوة في التقليد، وصنع الجبل النافر من النفائات المستهلكة... إنه مجرد رأي، يمثل قناعة، ويظل الاحترام للرأي الآخر قائماً في أعماق القناعة الذاتية... وهكذا نختلف، فنتحاور، فنتفق...

الخاتمة:

نرجو أن نكون قد وفقنا في هذا العمل بجمعنا لتفاصيل الموضوعات النقدية التي ورد ذكرها في برنامج السنة الأولى جذع مشترك تسهيلاً للتعليم وانتظاراً لميلاد دليل الأستاذ الذي وعدنا بصدوره في وقت قريب إن شاء الله تعالى ،

دليل الأستاذ في موضوعات النقد الأدبي و البلاغة إعداد الأستاذ مصطفى بن الحاج للسنة الأولى جذع مشترك

كما أن القارئ الكريم لا حظ اشتمال هذا الدليل على موضوعات أخرى نتوقع برمجتها لأقسام السنة الثانية أو الثالثة و على كل حال يعد هذا العمل خطوة أولى نحو تدعيم العمل بالبرنامج المقرر في مواد التحليل و النقد و البلاغة وسيجري البحث في موضوعات أخرى ذات صلة بالقضايا النقدية المختلفة ، و انتظارا لاستكمال هذا العمل ألحقناه باستمارة خاصة يملأها السادة الأساتذة باعتبارهم جنود الميدان و المعنيين الأوائل بهذه الدراسات و مشاركتهم هذه و بالشكل الذي اقترحناه ستعيننا في مشروعنا إن شاء الله تعالى ، فنرجو ألا ييخلوا علينا باقتراحاتكم و وجهات نظرهم في كل ما جمعنا و رتبنا و هذا كله لصالح لغة الضاد و تشريفاً لأهلها.....

الأستاذ : مصطفى بن الحاج

ثانوية أبي شارب الناصر/26/01/2006

□ فهرس الموضوعات الواردة (في هذا الدليل

—المقدمة.....ج—

—مقدمة حول دواعي الإصلاح و تعليمية النص الأدبي وأثرها في الفهم والتذوق.....01

عوائق فهم و تذوق النص الأدبي.....

النص و خصائصه.....

—الأدب العربي و وظائفه التربوية

الأدب.....

- 1- الاتجاه الفني..... 28
- 2- الاتجاه التاريخي..... 28
- 3- الاتجاه النفسي..... 28
- 4- الاتجاه التكاملي..... 28

-درجات النقد الأدبي في العصر

الحديث.....29

- الدرجة السريعة.....29
- الدرجة المتأنية.....29

-شروط النـقاد.....29

-المنهج السيميائي و تحليل لبنية

العميقة.....32

- الاتجاهات السيميائية المعاصرة.....33
- تحليل البنية العميقة للنص.....35
- مراحل التقنيات السيميائية المعتمدة في تحليل النصوص.....36

-مقاييس النقد الأدبي.....43

- 1- العاطفة.....43
- 2- الخيال.....44
- 3- الحقيقة.....45

-مقاييس نقد الشعر.....46

- أولا: مقاييس نقد المعنى.....46
- ثانيا: مقاييس نقد العاطفة.....46
- ثالثا: مقاييس نقد الخيال.....47

● رابعا: مقاييس نقد الأسلوب.....48

—مقاييس نقد النشر.....49

● أولا: نقد القصة.....49

مقاييس نقد القصة.....49

● ثانيا : نقد المسرحية.....55

—وظيفة النقد الأدبي.....60

● أولا: الوظيفة الجمالية الفنية.....60

● ثانيا: الوظيفة العملية.....60

● ثالثا: خدمة النقد للحياة الأدبية.....61

—الذوق.....62

● الذوق و التأثير.....63

● الذوق في نقدنا القديم.....63

● الشعر و الذائقة " الذوق".....67

—الذاتية و الموضوعية في النقد.....70

—اللفظ و المعنى.....72

—الصورة الأدبية.....80

—إشارات الصديق في القصيدة الوجدانية.....85

● معنى الصديق في الأدب.....87

● مصطلح الصديق في النقد العربي.....87

● لغة النص هي المفتاح الأول للمتلقي.....89

91.....-الخيال و المشابهة في البلاغة العربية.

- المفهوم الأولي

91.....للخيال

- مركزية التشبيه.....93

- حد التشبيه.....94

- وظيفة التشبيه.....95

-بين التشبيه و الاستعارة: بنية

99.....المشابهة

-التشكيل الموسيقي في بناء الصورة

108.....الشعرية

112.....خاتمة

